FIERENS - GEVAERT

LA PEINTURE À BRUGES



FIERENS-GEVAERT

LA PEINTURE A BRUGES

GUIDE HISTORIQUE ET CRITIQUE



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS
BRUXELLES ET PARIS

LA PEINTURE A BRUGES

LA
PEINTURE A BRUGES

GUIDE HISTORIQUE ET CRITIQUE

PAR

FIERENS-GEVAERT

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST ET Cie, ÉDITEURS

—

1922

L'extérieur des retables flamands relève presque toujours d'une esthétique sculpturale. L'oraison finie, l'œuvre se faisait en quelque sorte de pierre. Point de luxe inutile ; des figures en grisaille d'une plasticité toute décorative. Fermé, le « taveliau » s'incorporait au cadre d'architecture. La prière seule dévoilait les trésors cachés sous les volets. Ouvrait-on ceux-ci, les scènes pieuses s'offraient dans cette harmonie de tons purs qui fut le secret des Flamands du xv[e] siècle ; et l'esprit du fidèle s'abîmait dans un flot de lumières colorées et de grâces irradiantes. Telle était la vertu de cette peinture mystique.

Bruges est un retable de pierre qu'il faut contempler au soir tombant. A l'extrémité du Lac d'Amour, une grosse tour séculaire garde un pont qu'on dirait hors d'usage. Ne craignons pas de nous y engager et retournons-nous vers la ville. La flèche de Notre-Dame, comme suspendue sur les arbres et les toits, se réfléchit dans le visage immuable de l'étang. Divin prestige de l'illusion ! Parce qu'un paysage doux et harmonieux résume la beauté de la cité, nous croyons mieux connaître les œuvres de génie éparpillées dans les églises et les musées ! Et si la brise nocturne promène quelques rides sur le Minnewater, jadis bassin maritime, notre perception s'aiguise et s'affine. Bruges n'est-elle pas fille de la mer ? A quelle cause la peinture des Flandres et de la Wallonie doit-elle sa vigueur d'expansion si ce n'est tout d'abord à l'existence du trafic brugeois ? Les artistes affluèrent dans cette ville de commerce et de finance qui est devenue la cité des peintres mystiques. La mer favorisait l'exil et la renommée des retables. Les pirates parfois imposaient aux œuvres des destinations inattendues, témoin le *Jugement dernier* de Dantzig volé par le corsaire Paul Beneke ; et la légende célébrait le capitaine qui apportait à l'étranger une peinture des Flandres ou supposée telle, comme en fait foi la charmante épopée sicilienne qu'on nous conta devant le triptyque de Polizzi-Generosa.

Aucun des chefs de l'école dite brugeoise, — Jean van Eyck, Memlinc, Gérard David, Jean Prévost, Lancelot Blondeel, Pierre

Pourbus, — n'est né à Bruges. Et pourtant, admirer leurs œuvres, c'est respirer l'âme de la ville. Monuments et sites sont l'extérieur du retable urbain ; pour déchiffrer le visage intérieur de la cité, il faut ouvrir les volets du polyptyque et pénétrer dans les sanctuaires brugeois. Refaisons ici le pèlerinage qui depuis longtemps nous est cher plus que tout autre. Bien certain sommes-nous de faire regretter non seulement la maîtrise inégalée de Fromentin, mais aussi les mérites psychologiques d'un Vitet (quelques unes des plus belles pages de ses quatre volumes d'*Etudes* sont dans ses *Peintres Flamands et Hollandais*). Notre seul avantage est d'arriver plus tard ; peut-être sera-t-il utile de résumer les données récentes, de dégager les phases évolutives de cette production locale en un bref *cicerone* qui mesurera à nouveau la hauteur de ces phares immenses : Jean van Eyck, Memlinc, évoquera les maîtres élevés dans leur rayonnement et réveillera même un instant le tumulte d'une « décadence » riche et inexplorée.

*
* *

Après son étonnante épopée démocratique et la lutte qu'elle soutint seule contre le roi de France, Bruges connut la grande prospérité matérielle et jusqu'en 1379, — alors commencent les funestes querelles avec les Gantois, — l'essor économique de la cité ne subit point d'arrêt.(1) Bruges devient le grand centre hanséatique, le siège du *Deutscher Kaufmann* et des grandes banques italiennes, la *secrete camere der goeden coopliede*, la chambre secrète des bons marchands. Toutefois le luxe cosmopolite, l'épanouissement communal (la *Scepenen-huus*, maison des Échevins, fut commencée en 1377) ne modifient pas la condition misérable du bas peuple et le problème social se pose avec une extrême violence ; on trouve des solutions dans le sang, on cherche des consolations dans la rêverie mystique. Les hérésies des Flagellants, Danseurs, Begards, Lollards compliquent les luttes des classes ; la Flandre pouvait périr dans l'anarchie, et voici qu'au contraire, avec l'aide des dynastes bourguignons, ces passions positives, ce mysticisme,

(1) Cf. H. Pirenne *Histoire de Belgique*. Lamertin, 1908, Bruxelles. Vol. II, p. 191 et suiv.

cette richesse bourgeoise s'amalgament en substance immortelle dans dans les chefs-d'œuvre du xve siècle.

Au milieu du xive siècle, Bruges avait envoyé à la Cour de France un maître auquel Charles V conféra le titre de *pictor regis* en 1372 : c'est Jean Bandol ou Baudol, dit Johannes de Brugis, Jehan ou Hennequin de Bruges, désigné comme l'un des inspirateurs du naturalisme septentrional pour avoir exécuté sur le premier feuillet d'une Bible historiée (musée Westreenen de La Haye) un portrait de son maître, *de la laideur la plus ressemblante* (1). A Bruges même les *pingers* et *scilders* (peintres de madones, saints, phylactères, armoiries, emblèmes) les *huuscrivers* et *beeldescrivers* (peintres de fresques, de tableaux, miniaturistes, héraldistes) venaient du Limbourg, de la Hollande, des bords du Rhin, de la Flandre wallone. (2) Déjà la ville exerçait son pouvoir tentaculaire. De quelle valeur étaient ces maîtres accourus de toutes parts ? Il nous est facile de dire qu'aucune frontière ne séparait l'art du métier, que les artistes se confondaient avec les artisans. Mais quel langage l'art balbutiait-il ?

Un portrait supposé de *Saint Louis* peint à la fresque dans le déambulatoire de l'église Notre-Dame, et le *Calvaire* de la corporation des Tanneurs conservé au musée de Saint-Sauveur sont les uniques vestiges de la peinture brugeoise du xive siècle. (3) Le *Saint Louis* présumé est debout tenant le sceptre d'une main, un livre de l'autre. Les tons azurés et rosâtres des vêtements s'effacent et s'écaillent de même que les traces de la draperie ornementée du fond. L'ovale des yeux s'allonge en amande, les doigts se recroquevillent en boucles bizarres, la hanche droite s'exagère en courbe démesurée, le manteau assemble les volutes multiples sur l'épaule gauche et sous la main qui tient le sceptre. Le peintre est soumis aux doctrines des ateliers parisiens et propage les mièvreries de l'idéal gothique finissant. Son *Saint Louis* est un témoin de la francisation des Flandres au milieu du xive siècle ; on le fait remonter aux environs de 1340 (4).

(1) Paul Mantz, *la Peinture française,* p. 156.

(2) Cf. Jeames Weale, *Bruges et ses environs,* Desclée, De Brouwer, 1884, Bruges, p. 20.

(3) Un charmant *Psautier* du xive siècle est au Séminaire diocésain. Il serait téméraire, pensons-nous, d'y découvrir des caractères spécialement brugeois.

(4) Weale, *Bruges et ses environs,* op. cit. p. 124.

Le peintre du retable des Tanneurs n'est plus l'esclave de la même tradition : on surprend dans sa peinture les indices malhabiles et touchants d'un art nouveau. Le fond est d'or gaufré ; du Christ en croix placé au centre, trois petits anges noircis par les siècles recueillent dans des calices le sang qui s'échappe des mains et du côté. La Vierge s'évanouit dans les bras des Saintes Femmes; en pendant, un centurion que l'on peut prendre pour un soudard du temps, est escorté de trois personnages. Aux extrémités de la composition dans de petites niches qui voudraient être des palais romans, se tiennent sainte Barbe et sainte Catherine. Les figures sont peintes à la détrempe ; de petites cernures noirâtres accentuent par endroits les contours et sont assez visibles autour des doigts. Un restaurateur — je ne sais quand, — s'est malencontreusement servi de l'huile pour retoucher la tête, la robe, le manteau bleu de la Vierge et la tête de sainte Catherine. L'œuvre est de l'extrême fin du XIV[e] siècle (1) et l'auteur participe de ce grand mouvement cosmopolite qui, chez les septentrionaux des environs de 1400 mélange timidement des accents autochtones à des réminiscences du gothique français et à des emprunts italiens et germains. En sa partie centrale, la disposition iconographique de ce retable des Tanneurs est traditionnelle ; mais pour les formes et l'expression nous nous écartons fort de ce type d'art français du XIV[e] siècle qu'est le *Parement de Narbonne* antérieur tout au plus d'une vingtaine d'années. Nous ne retrouvons plus la beauté abstraite et plastique des figures françaises si sensible dans le *Saint Louis* de Notre-Dame; le peintre cherche semble-t-il des inspirations du côté de Cologne pour son Christ ; il reproduit les costumes contemporains pour sainte Catherine, sainte Barbe et le légionnaire armé de la lance ; son prêtre juif montre qu'il n'ignore pas les scrupules orientalistes auxquels sacrifiaient depuis longtemps les maîtres italiens dont le pathétique paraît secouer les Saintes Femmes. Où trouver les prototypes de sainte Catherine et sainte Barbe ? Hulin de Loo fait remarquer leur caractère gracieux et candide. L'école brugeoise, dit-il, montre ici « les tendances spéciales qui continueront à

(1) Hulin de Loo et Duclos disent vers 1400. Weale a varié; dans *Bruges et ess environs* il dit vers 1390, dans son *Catalogue* de l'Exposition des Primitifs (1902), il écrit vers 1400.

la distinguer jusqu'au XVIe siècle. » (1) On peut bien voir dans ces deux figures une création propre au milieu brugeois. Souvenons-nous du sens que l'on attachait au mot *flämisch* (synonyme d'élégant en Allemagne), des sentiments délicats que le *Lekenspieghel* ou traité de bienséance exprimait à l'égard de la femme, du luxe de ces Brugeoises qu'une anecdote ou une légende fait rivaliser avec une reine de France. Et s'il nous faut absolument trouver des sœurs aînées à ces saintes, songeons aux Vierges inspirées que Simone di Martino peignit dans la basilique d'Assise et dont des croquis ont pu être rapportés par les nombreux flamands voyageant en Italie, ou par les Italiens séjournant à Bruges et à qui l'on doit peut-être, pour une part, la diffusion dans nos milieux artistiques des *ouvraiges* italiens dits *de Lombardie*.

Ce retable des Tanneurs, resté si harmonieux à travers les siècles, (sans doute grâce au volet à pentures qui le protégeait et qu'il possède encore,) nous apprend la décadence de l'emprise française ; notre art inclinait vers le cosmopolitisme discernable à cette époque dans toute la production septentrionale. Et ce n'est point parce que nos artistes émigrent alors en masse vers la France qu'ils évoluent. Il y a tout lieu de croire qu'ils se forment complètement dans les ateliers locaux et ne partent qu'en pleine maîtrise. Des ateliers locaux ? Ne suffit-il pas de citer la dynastie des Averecht dont l'un des représentants est tenu pour l'auteur de curieuses scènes de la *Vie de saint Etienne et de saint Laurent* du musée de Moulins ? Les familles de peintres à Bruges ne sont-elles pas la preuve de l'existence d'une *école* ? Le mot est un peu prétentieux mais chaque atelier n'était-il pas un foyer d'enseignement ? L'évolution y était conditionnée par maints facteurs étrangers ; toutefois elle s'accomplissait sur place et des forces internes la soutenaient. La grâce adorable, le charme tout *siennois* des deux saintes si *brugeoises* du retable des Tanneurs se perpétuera dans l'art de Bruges et brillera chez les princesses mystiques de Memlinc et chez les Saintes femmes, un peu plus massives, de Gérard David. A-t-on jamais songé à la ressemblance qu'une égale ardeur de civisme, de luxe et de foi, confère à Sienne et à Bruges ?

*
* *

(1) H. de Loo, *Catalogue critique* de l'Exposition de 1902. Gand, Siffer.

Le xve siècle brugeois est un diptyque aux contrastes cruels. La richesse des marchands *Espaingeulx*, *Portigalois*, *Bretons;* les vastes opérations de crédit des Portinari, des Guidetti; la supériorité de Bruges sur tous les comptoirs d'argent de l'Europe occidentale; les *caraques* et *galées* encombrant les bassins maritimes; le luxe des colonies étrangères, les draps d'or et de soie, les tableaux vivants, les cortèges des visites princières et des noces ducales : c'est le premier aspect. L'ensablement du havre brugeois : le Zwin; la décadence rapide du commerce hanséatique; l'exode des marchands qui, vers 1450, se *repairaient* encore en foule dans la ville; l'abandon à la fin du xve siècle de quatre à cinq mille maisons signalées comme « vagues, closes et venans en ruyne »; l'avènement de la prospérité anversoise : c'est l'autre aspect. La mâle puissance des débuts du siècle s'avère dans le génie de Jean van Eyck; la mélancolie des destins finissants se lit dans la suavité de Memlinc. Les ducs bourguignons associent leur sort, semble-t-il, à celui de la ville, et leur fortune ne survit pas à celle de la cité. L'idéal monarchique des princes de Bourgogne s'oppose au particularisme routinier des bourgeois flamands. Mais Bruges est pour les ducs un séjour favori de faste, d'art, — et le cadre de leurs noces légitimes. Ils s'éteignent avec la ville. Hasard sans doute! Fatalité qui rend plus saisissante la beauté bourguignonne de la capitale des Flandres. On respire le xve siècle bourguignon à Bruges, comme on respire le quattrocento médicéen à Florence.

Au début du xve siècle, les frères van Eyck parurent qui assignèrent à la peinture septentrionale une place unique et dotèrent l'art chrétien de son plus subtil moyen d'expression. On a qualifié leur perfectionnement de la peinture à l'huile *de procédé brugeois* (1), tant Bruges est accapareuse de la parure artistique de son temps. La *peinture à olle* allait éclipser les arts d'entaillure et d'enluminure si brillants à la fin du xive siècle. Sur des fonds plâtreux, soigneusement polis et imperméabilisés, très souvent recouverts de feuilles d'or, on étendit des couleurs mélangées à un vernis huileux, parfaitement siccatif. (2) Et désormais les peintres purent étaler, sur leurs *trencoirs*

(1) Cf. Dalbon, *Les Origines de la peinture d'huile*. Perrin, 1904, p. 147.

(2) La dessication rapide du vernis fut peut-être la grande trouvaille des van Eyck.

en bois ou palettes, des matières propres à reproduire toutes les merveilles du monde. — Un petit tableau du musée de Saint-Sauveur se rattache à l'art de Hubert van Eyck : le *Christ entre la Vierge et un donateur*. D'une exécution moelleuse, le Christ (la tête est par malheur repeinte) entouré de quatre anges portant les instruments de la Passion, est une fleur suprême de l'idéalisme gothique. La Vierge lève vers son Fils des mains retouchées; le donateur, un vieillard d'une soixantaine d'années, presque chauve, enfoui dans une robe à capuchon, s'agenouille pieusement et sa tête porte les caractères de la vérité eyckienne. Tout en interrogeant la nature, le peintre inconnu s'accommode de formules archaïques : phylactères, robes curvilignes des anges, absence de perspective dans le carrelage de l'avant-plan. Autour de cette peinture se groupent diverses œuvres (musée de Bruxelles, collection Traumann à Madrid, musée de Lyon) dans lesquelles des peintres divers font reparaître ce Christ, glorieusement doux dans la mort, introduit d'abord par Hubert dans ses miniatures sans rivales, puis, croit-on, dans ses tableaux.

L'aîné des deux frères ne semble pas mêlé à l'histoire de Bruges; il est le fondateur de l'école de Gand et meurt dans la ville des Artevelde en 1426. Ses rapports avec la Cour de Bourgogne n'ont point laissé de trace. Les liens qui attachent Jean van Eyck à Philippe le Bon et à Bruges sont, au contraire, bien établis, et l'on sait que le grand prince d'Occident en toutes circonstances prodigue les attentions à son illustre peintre et « valet de chambre ». Le duc visite l'« hostel » de l'artiste à Bruges et distribue de l'argent aux « varlets de Johannes Deyck »; il réprimande ses receveurs d'avoir retenu la pension de son peintre; il offre peu après six tasses d'argent au *baptisement* de l'enfant du maître et fait tenir le nouveau-né sur les fonts en son nom par le duc de Chargny. Des explorateurs d'archives ont révélé ces menues largesses que les chroniqueurs ordinaires de Mgr de Bourgogne ne prenaient pas la peine de relater. Le mécénat était fonction trop naturelle pour que les ducs s'en prévalussent devant l'histoire. D'ailleurs,

---

Peut être appliquèrent-ils à la peinture des retables la méthode des polychromeurs de statues qui connaissaient la peinture à l'huile depuis longtemps et dont l'art fut pratiqué par le cadet Jean. Cf. notre *Psychologie d'une Ville*, Alcan, Paris 1901.

les peintres, si grands fussent-ils, restaient de petites gens, même un Jean van Eyck. Il avait été chargé d'aller peindre au Portugal le portrait de l'Infante Isabelle dont le duc briguait la main (1428-1429). Le *Verbal* du voyage nous est conservé en deux versions : portugaise et française. Il y est longuement question de Messires les ambassadeurs envoyés par le duc auprès du roi Jean, père de l'Infante; on nous conte par le menu les tournois et fêtes auxquels la Cour portugaise les convie ; quant au maître, on le cite en passant : « Et avec ce lesdits ambassadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet de chambre de mondit seigneur de Bourgoinge et excellent maistre en art de peinture, firent peindre bien au vif la figure de madite dame l'Infante » (1).

Au lendemain de ce voyage, le maître s'installa à Bruges, y acheta une maison, y acheva le polyptyque de l'Agneau, se maria, et devint père; il mourut en 1441 après avoir vécu onze années de victorieuse maîtrise dans la grande commune flamande. Sa *Madone van der Pale* (1436) demeure l'essentielle parure du musée communal qu'honorent pourtant des chefs-d'œuvre de Memlinc, Gérard David, Jean Prévost, Pierre Pourbus. Le groupe de la Madone et l'Enfant fut un thème cher au nouveau réalisme substitué définitivement à l'éclectisme du XIVe siècle par les imagiers de Philippe le Hardi; interprète illustre des aspirations nouvelles, Jean van Eyck a varié ce thème à souhait tout en restant dans une sorte de réalité contemplative. Dans le tableau de Bruges, Marie plane au-dessus des temps et l'immutabilité grandiose de son expression confère à la lourdeur humaine de ses traits une majesté épique. Cet art exprime la synthèse du mystère virginal. C'est par la peinture inégalable du décor, du milieu, des accessoires que la scène se localise. Ce génie épique est en même temps très intime et c'est sous ce double aspect qu'il se prodigue dans la *Madone van der Pale.* La localisation du chef-d'œuvre est aussi dans la miraculeuse réalité du donateur, maître Georgius de Pala, élu chanoine de Saint-Donatien (la primitive cathédrale de Bruges) en 1410, décédé en 1444. Portraitiste infaillible, Jean van Eyck, dans ce vieillard

(1) Cf. *Verbal du voyage de Portugal*, 2e registre aux Chartes. Archives de Belgique.

adipeux et de visage crevassé, égale s'il ne les éclipse, tous ses célèbres portraits des années brugeoises : l'*Albergati*, l'*Arnolfini*, l'*Homme au Turban*, *Jean de Leeuw*, *Baudouin de Lannoy*. Réalise-t-il ici l'idéal du portrait moderne qui veut, comme l'a dit Hegel, un visage façonné par l'esprit? Il s'enferme dans le calme de son génie épique. Son objectivité aboutit à des représentations d'éternité. Ce n'est pas l'homme avec ses servitudes et son orgueil; c'est l'image d'un détachement irréel dans la fidélité physique la plus rigoureuse. Oserai-je dire que ce réalisme est de surface? L'aspiration gothique, malgré tout, survit en Jean van Eyck; et son Georges van der Pale, comme les figures des portails royaux du XIIIe siècle, est installé dans l'immortalité. Le peintre cherche-t-il à traduire un sentiment momentané, à dramatiser par conséquent la figure, il aboutit au sourire contracté et artificiel du saint Georges qui présente gauchement le donateur. C'est le sourire archaïque des marbres d'Égine et de l'Ange de Reims. Ce saint Georges est moins vrai que le donateur; son attitude garde des raideurs de mannequin et sa réalité est surtout dans la beauté de son armure ciselée et dorée. Jean van Eyck est un tel peintre de la vie des choses que la précision des accessoires trompe ici sur la réalité de la figure. Le maître se hausse de nouveau aux vérités éternelles d'une beauté épique dans l'évêque peint en pendant au saint Georges, saint Donatien, patron de l'ancienne cathédrale de Bruges, héros chrétien représenté de profil et immobilisé dans une méditation sans fin. Est-il besoin de redire à quel point la couleur est adaptée à ce style héroïque (1)? Des notes graves et extraordinairement riches s'harmonisent sur une trame d'or et vibrent en accords prolongés. Merveilleux plain-chant pictural qui engendrera les plus subtiles mélodies de la peinture chrétienne...

La *Tête de Christ*, du musée communal, n'est qu'une réplique (comme les Saintes Faces semblables de Munich et de Berlin) d'une œuvre perdue du maître ou de son frere Hubert. Avec le portrait de la *Femme du Peintre* (1439) nous remontons aux sommets de l'art « eyckien ». Ce chef-d'œuvre du musée communal appartenait autrefois

(1) Nous l'avons fait dans notre *Renaissance septentrionale*. Van Oest, Bruxelles, 1905.

à la corporation des Peintres et Selliers et décorait la chapelle de cette gilde, bâtie en 1452 et devenue la chapelle des Sœurs ligouristes. Un portrait perdu de Jean van Eyck faisait pendant à celui de sa femme. Ce dernier fut trouvé au Marché aux poissons de Bruges en 1808 par Pierre van Lede qui en fit don au musée. La femme de Jean van Eyck s'appelait Marguerite; elle jouissait d'une rente viagère de 2 livres de gros par an sur la ville de Bruges, rente problablement acquise par son père et qu'elle risqua durant son veuvage dans une loterie tirée en février 1446. Tels sont les maigres renseignements recueillis sur cette jeune femme blonde, âgée de trente-trois ans quand son génial époux la représenta, et en laquelle le bon Bouchot a vu une bourgeoise pincée, désagréable, hautaine, monacale, embéguinée. Et l'impétueux critique plaignait le maître... Cette épouse aux traits réguliers et fins, au front énergique, sut inspirer un chef-d'œuvre suprême à son mari. C'est avec orgueil, j'imagine, que Jean van Eyck dédia ce merveilleux *ex-voto* à sa jeune compagne; c'est avec une légitime fierté qu'il y put inscrire sa devise : *Als ik Kan*, *comme je puis*, — aussi bien qu'il m'est possible.

N'est-il pas permis aussi de parler de la « paisible objectivité » de Jean van Eyck, comme de celle des imagiers gothiques? Quel maître fut plus religieusement absorbé par les joies sublimes de son art? Quel peintre comprit mieux la poésie des oratoires gothiques et créa pour les orner de plus précieux retables? La splendeur héroïque de son réalisme le désigne comme le poète épique de la Flandre bourguignonne; et le cadre idéal de sa *Madone van der Pale*, c'est une Bruges orgueilleuse de son or, vibrante encore de ses combats de légendes.

*
* *

Il n'y a pas d'œuvres de Petrus Christus, de Roger de le Pasture dit van der Weyden, du maître de Mérode à Bruges ; mais leurs noms et personnalités ne sauraient se détacher de l'histoire artistique de la ville. Né à Baerle non loin de Gand, admis dans la bourgeoisie brugeoise en 1444, mort en 1473, Christus est un paysagiste de mérite, un « accessoiriste » de génie (surtout dans son *Saint Eloi* considéré comme la première en date des peintures de genre) et, de plus, il marche résolument avec ses portraits dans la voie de l'individualisation ouverte par les

van Eyck. Son *Jugement dernier* de Berlin (1452), réplique de l'œuvre eyckienne de l'Ermitage, range auprès du Christ, des apôtres plus variés d'expression que ceux de l'œuvre originale. — De Roger van der Weyden, aussi promptement qu'indûment annexé à l'école brugeoise (*Rugerius Brugiensis*, dit Cyriaque d'Ancône; *Ruggieri da Brugia*, écrit Vasari), Bruges possédait jadis un chef-d'œuvre. C'était une *Vie de saint Jean-Baptiste* donnée à l'église Saint-Jacques en 1476 — une douzaine d'années après la mort de l'artiste — par Baptiste del Agnelli, négociant de Pise. Albert Dürer admira l'œuvre et la nota dans son *Journal de voyage* en même temps qu'une composition de van der Goes ornant la même église. (1) Une autre production de l'illustre peintre wallon, encore conservée aujourd'hui, se voyait jadis dans une commune des environs de Bruges, Middelburg. C'est le triptyque de la *Nativité* du musée de Berlin que J. K. Huysmans appelle « l'exoration colorée la plus pure qui soit dans la peinture ». Ce retable fut commandé à Roger vers 1460 par le *maistre d'hostel* de Philippe le Bon, Pierre Bladelin, pour le village de Middelburg fondé par lui. La *Vie de saint Jean-Baptiste* de l'église Saint-Jacques était sans doute conçue dans l'esprit narratif de la *Nativité* de Bladelin et avec une réalité pareille dans la transcription des symboles. Mais ni le retable d'Agnelli, ni celui du célèbre « maistre d'hostel » ne renseignaient sur la puissance dramatique de van der Weyden, moins préoccupé dans sa *Descente de Croix* de l'Escurial de traduire les caractères physionomiques et individuels que de noter la gamme des émotions humaines. Roger fut grand portraitiste pourtant. On peut voir au musée communal de Bruges un portrait de Philippe le Bon que l'on classe parmi les diverses effigies du grand mécène mises au compte de l'atelier ou de la suite de Roger; l'exemplaire à fond bleu n'est pas le moins attrayant de la série et rappelle que l'Asseuré — c'est ainsi que les Brugeois qualifiaient leur prince — distingua d'autres mérites que ceux de son peintre Jean van Eyck. De l'inspiration de Roger relèvent aussi de petites *Dépositions de Croix* (musée de Saint-Sauveur, musée des Hospices) ainsi qu'un *Christ Mort* et une *Mater Dolorosa* du musée Communal, connus, eux aussi, par de nombreux exemplaires.

(1) Cf. Weale. *Bruges et ses environs*, p. 133 note 7.

On sait que le Maître de Mérode a cessé d'être Jacques Daret (1) et qu'on reconnaît provisoirement en lui le maître de Daret, Robert Campin. Jacques Daret fut tout de même un personnage notoire. « Conduiteur de plusieurs autres peintres soulz lui », c'est lui qui toucha les plus gros salaires des cent trente-six peintres réunis en 1468 à Bruges, à l'occasion des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. Son souvenir se mêle donc à celui d'une incomparable féerie bourguignonne. Quant à la personnalité mystérieuse du Maître de Mérode, elle s'impose à la mémoire devant une peinture du musée de Saint-Sauveur : un ensemble des environs de 1500 représentant le *Portement de Croix*, le *Crucifiement*, la *Déposition de Croix*. Faussement attribuée à Gérard van der Meire, l'œuvre est d'un peintre maniériste, au coloris anémique, dont les personnages gesticulent à l'excès et visent aux effets pathétiques ; feuillages, constructions, tonalités ne sont pas sans rapport avec l'art d'ailleurs beaucoup plus calme du peintre bruxellois « le Maître d'Afflighem, » abondamment représenté au musée de Bruxelles. La particularité la plus remarquable de ce grand panneau anonyme est que son auteur, à la veille de la période italianisante, emprunte encore des motifs au Maître de Mérode. On sait que celui-ci peignit une grande *Crucifixion* connue seulement par une petite copie conservée à la Royal Institution de Liverpool et un fragment de volet qui se trouve à l'Institut Staedel de Francfort. L'original devait mesurer quatre mètres de large sur deux de haut, et tout nous permet d'affirmer — la valeur technique du volet original, comme la façon de traiter le thème révélée par la copie de Liverpool — que cette *Crucifixion* était un chef-d'œuvre de notre art du xv[e] siècle. Le fragment de Francfort représente le *Mauvais Larron* et ce personnage se retrouve dans la peinture anonyme de Saint-Sauveur ; la tête a changé, mais le dessin du corps, les plaies des jambes sont identiques. Et c'est du même fragment que dérive dans la peinture de Saint-Sauveur le juge à cimeterre se frappant la poitrine. La *Crucifixion* originale se trouvait vraisemblablement à Bruges car les armes de la ville figurent sur la copie de Liverpool. Peut-être aussi l'illustre *Annonciation* de la famille de Mérode, pro-

(1) Cf. notre article de la *Revue des Deux Mondes*, sur la *Peinture wallone*, 15 sep. 1911.

vient-elle de Bruges. Quels exemples la grande cité offrait aux artistes qui la visitaient ! L'incomparable conteur anonyme de l'*Annonciation* de Mérode n'avait-il pas répandu à l'avance dans cette œuvre tout le *Gemüth* d'un Bernhard Strigel, toute la grâce intime dépensée par Dürer dans sa *Marienleben* ? Et dans la grande *Crucifixion* perdue où s'affirmait la volonté de purifier les âmes par la représentation de la vie et des souffrances du Sauveur, le Maître de Mérode n'avait-il pas (peut-être avant Roger) créé le thème dont Rubens devait faire, au XVIIe siècle, le centre de l'art flamand ?

Le grand « pourtraiteur » de Louvain, Dieric Bouts, n'est point étranger non plus à l'histoire artistique de Bruges. Son style, nous le verrons, inspira les débuts de Memlinc, et le musée de la cathédrale de Saint-Sauveur possède un Bouts authentique, *Le Martyre de saint Hippolyte*, à rapprocher des œuvres (notamment l'*Adoration des Mages* de Munich) que l'on tenta de mettre au compte d'un disciple. Quatre chevaux sont attachés, deux aux mains, deux aux pieds du saint. La représentation des animaux est lourde; les mouvements des bourreaux sont gauches; la perspective est maladroite et ces imperfections qui ne diminuent point la force expressive, ni même la beauté de l'œuvre, sont cause sans doute que ce *Martyre* fut pendant un temps mis au compte d'un épigone. Le volet où l'Empereur Dèce engage saint Hippolyte à renier sa foi évoque nettement, par ses architectures et ses personnages, l'art austère de la *Légende d'Othon*. Mais le morceau capital du triptyque de Saint-Sauveur est le volet des donateurs : Hippolyte Berthoz, conseiller de Philippe le Beau, et Elisabeth (van Keverwyck?) sa première femme, agenouillés dans un beau paysage crépusculaire, plein d'une poésie fine, élégiaque et qui se retrouvera chez Memlinc. Ces donateurs sont si individualisés et si vivants qu'on les tient avec raison pour l'œuvre d'un autre artiste : Hugo van der Goes. Les mains charnues, les brocarts, les bijoux, les visages vus de trois quarts, tout résiste à l'analyse la plus rigoureuse, et les deux figures sont parmi les plus belles du XVe siècle. (A l'extérieur on voit, près des armes des donateurs, saint Hippolyte et sainte Elisabeth, ainsi que les figures en grisaille aussi, et plus tardives, de Charlemagne et de sainte Marguerite; ces deux dernières furent ajoutées lorsque, vers 1515, Charles

Berthoz et Marguerite, sa femme, offrirent le triptyque à la Corporation des porteurs de chaux). Comment expliquer la collaboration de Dieric et de Hugo ? Hulin de Loo a répondu : « Ou bien Dieric laissa le tableau inachevé à sa mort (1475) et les Berthoz confièrent l'achèvement à van der Goes, qui à ce moment venait de terminer son célèbre retable (la *Nativité* commandée par Tomaso Portinari, agent des Medicis à Bruges). Ou bien du vivant même de Dieric, déjà vieux, surchargé de travaux, et fixé à Louvain, les portraits furent confiés à Hugo van der Goes qui faisait à la même époque les portraits d'autres brugeois... La première hypothèse placerait les portraits peu après, la seconde peu avant la date de 1475. » (1)

Une œuvre fameuse de Dieric Bouts, le retable de la *Sainte Cène* ou du *Saint-Sacrement*, aujourd'hui heureusement reconstitué à la collégiale Saint-Pierre de Louvain, est assez étroitement imitée dans un triptyque du Séminaire diocésain. Au centre la *Cène*; sur les volets d'une part la *Pâque juive*, de l'autre *Elie nourri par l'Ange*. Le pastiche néglige la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* et la *Récolte de la Manne* qui chez Dieric Bouts complètent la préfiguration de la *Cène*. L'imitateur a des qualités de coloriste ; mais quel provincialisme dans ces personnages hydrocéphales, et que nous voici loin du dessin sévère « ingriste » peut-on dire de Dieric Bouts ! Quel est le peintre de ce triptyque du Séminaire ? Les verrières du panneau central portent les lettres I. M. Ce monogramme reparaît dans un vitrage du volet de la *Pâque juive* et peut s'appliquer à deux peintres brugeois du dernier quart du xv[e] siècle : Jan Mersiaen, élève de Cornélis Bollaert, reçu franc-peintre en 1474 et maître à son tour de quatre élèves, — et Joris de Meyere, franc-maître en 1480. Ces initiales ne désignent-elles pas le donateur ? C'est moins vraisemblable. L'usage de monogrammes à de telles places était répandu dans l'école de Louvain dont s'inspire notre inconnu. (2) — On trouve encore un autre décalque de Dieric Bouts à Bruges : une *Madeleine auprès du Christ* (musée des Hospices) qui procède du Dieric : le *Christ chez Simon*, de la collection A. Thiem, de

---

(1) *Catalogue critique*, p. 10 et 11.

(2) Cf. Hulin de Loo, *Catalogue critique*, n° 42.

San Remo. De ce dernier tableau il existe une copie par Albert Bouts (en sens inverse et avec variantes) au musée de Bruxelles. L'imitateur de Bruges reproduit la scène en hauteur ; le décor, en tons bleuâtres foncés, dénonce un partisan des fantaisies tourmentées du maniérisme anversois. Je ne crois pas que l'on puisse parler ici, comme on l'a fait, d'Albert Bouts, fils de Dieric.

* * *

Van der Goes, déjà rencontré aux côtés de Dieric Bouts, fut comme Roger van der Weyden classé sans hésitation parmi les peintres brugeois par les chroniqueurs des XVIe et XVIIe siècles. *Schilder van Brugghe*, disent van Mander et Sanderus ; *schilder van Gent*, sommes-nous en droit de répondre en nous appuyant sur un document contemporain. Mais il s'en fallut de peu sans doute que van der Goes, dès ses débuts, ne s'installât à Bruges. Il travailla pendant dix jours et demi aux décorations du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York et revint pour les fêtes célébrées à l'occasion de la réception solennelle de la femme du Téméraire en qualité de comtesse de Flandre. On aime à croire que, dès ce moment, l'un de ses admirateurs fut Messer Tomaso Portinari. Une grande composition de van der Goes (*Crucifiement* ou *Déposition de Croix*, les renseignements des chroniqueurs se contredisent quant au sujet) ornait le maître-autel de Saint-Jacques et était peut-être bien un témoignage de la sûre munificence du Florentin. Le souvenir de cette œuvre se perpétue, croit-on, dans une série de *Dépositions* répandues en Belgique et ailleurs (exemplaires au musée des Hospices et à celui de la Poterie). — C'est pour enrichir d'un trésor inestimable la petite chapelle de Santa-Maria-Nuova à Florence, fondée en 1285 par son ancêtre direct Folco Portinari, en qui il faudrait cesser de voir le père de la divine Béatrice, que Messer Tomaso fit commande à van der Goes du considérable triptyque de la *Nativité*, de cette *tavola di Santa-Maria di Fiorenza* devenue l'une des gloires des Offices et devant laquelle méditèrent les Ghirlandajo, les Pollajuoli, les Lorenzo di Credi... On a pensé que la *Mort de la Vierge* du musée communal de Bruges (copie ancienne à la cathédrale Saint-Sauveur) avait été exécu-

tée par Hugo van der Goes, après qu'il fût entré au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, où son génie sombra définitivement dans une terrible maladie mentale. C'est un tableau dont les glacis ont disparu à la suite d'une restauration (1865), en sorte que les draps violacés du lit de Marie, le vêtement bleu de la Vierge, les manteaux rouges, orangés, vineux des apôtres ont perdu de leur valeur originale. Mais voici l'œuvre d'un maître tout moderne qui reproduit littéralement les êtres en touchant leur âme, qui anime tous ses personnages d'un même souffle spirituel. Ce n'est plus la paisible objectivité de Jean van Eyck; c'est presque la sensibilité inquiète de nos temps. Marie est endormie d'un sommeil suave, mais ses yeux s'entr'ouvrent, comme avides de contempler les béatitudes éternelles. Faut-il mettre au compte de la folie naissante l'invention pathétique que révèlent les gestes, les visages, les attitudes des apôtres fébriles? En tout cas, devant cette œuvre où la maîtrise du dessin égale la profondeur de l'émotion, le moine Ofhuis, par qui nous connaissons les dernières années du pauvre dément de Rouge-Cloître, pouvait encore écrire « qu'on ne trouvait en ce temps-là personne qui, dans l'art de la peinture, fût l'égal du frère convers Hughes ». Celui-ci mourut en 1492 et fut enterré dans le cimetière de Rouge-Cloître.

Son enseignement, combiné avec celui de Dieric Bouts, se continue chez des épigones — tels le peintre de la *Légende de sainte Lucie* (église Saint-Jacques) et l'auteur d'une *Légende* indéchiffrable ou plutôt indéchiffrée, conservée au musée de la Confrérie du Saint-Sang. Le tableau de Saint-Jacques est de 1480; dans la partie centrale, sainte Lucie parle à sa mère et fait entrer chez elle des pauvres qui ont cette réalité populaire introduite dans l'art par van der Goes; la comparution de la sainte devant le consul Paschasius fait plutôt penser à Bouts, le geste du consul imitant celui de l'empereur Othon du diptyque de Bruxelles; dans le fond de la scène de gauche, on aperçoit Bruges dominée par les tours de Saint-Sauveur et de Notre-Dame. Ce maître de la *Légende de sainte Lucie* est sans doute un artiste brugeois; nous lui attribuons la *Vierge entre les Vierges*, du musée de Bruxelles qui dicta semble-t-il à Gérard David l'ordonnance d'un de ses chefs-d'œuvre. Ce tableau de Bruxelles est clair et frais; celui de Saint-Jacques

est dans une gamme sombre et dure que l'on retrouve dans la *Légende* inexpliquée du musée du Saint-Sang, figurant, croyait-on jadis, Thierry d'Alsace rapportant la divine relique. On classe plutôt cette énigmatique peinture dans l'école gantoise. Notons l'accent sévère — presque catalan — de son coloris et disons à ce propos que des peintres d'Italie et d'Espagne venaient étudier en Flandre. Peut-être laissèrent-ils quelque trace dans la peinture septentrionale.

Cet apport étranger — si superficiel soit-il — ne doit pas être oublié si l'on veut s'expliquer l'évolution accomplie au dernier quart du xv[e] siècle, pas plus qu'il ne faut négliger les miniaturistes fort brillants de Bruges et de Gand et auxquels le génie d'un Memlinc ne fut peut-être pas insensible. Bruges possédait une gilde de *librariers* (enlumineurs, écrivains, marchands de livres, scribes, relieurs, maîtres d'école, etc.) et ses membres furent souvent employés par le duc Philippe et par le seigneur brugeois Louis de Gruuthuuse, lequel fonda l'une des plus considérables bibliothèques du temps. Les confrères notoires de la corporation brugeoise étaient Louis Liédet, ou Lyedet, Guillaume Vrelant ou Vredelant, Maurice de Haac, Jean Paradis. La *Chronique de Hainaut* (Bibliothèque royale de Bruxelles) renferme des compositions de Liédet et de Vrelant ; par malheur, nous ignorons qui exécuta la miniature géniale de la première page où Philippe, accompagné de son fils Charolais, de seigneurs, de chanceliers, apparaît tel que le décrit le chroniqueur Chastellain : «... haut homme, droit comme un jonc... plus en os qu'en charnure ». Peut-on, comme jadis, songer à Roger ? Peut-être ? Et quels progrès depuis les temps où Jean de Bruges représentait Charles le Sage dans sa librairie du Louvre !

Le Séminaire diocésain possède quelques beaux manuscrits mais si l'on peut indiquer avec certitude leurs premiers propriétaires on manque malheureusement de données sur leurs auteurs. La plupart de ces beaux livres à enluminures proviennent de l'antique abbaye des Dunes et, entre tous, se distingue un *Valère Maxime* (3 vol. gr. in fol.) exécuté de 1450 à 1480 pour l'abbé Crabbe dont le manuscrit montre les armoiries parlantes portant un *crabe*. Un *Bréviaire* cistercien remontant à l'abbé Pierre (mort en 1492) a des pages ornées de fleurettes et d'oiseaux où s'ébauchent les formes décoratives qui parent

l'illustre *Bréviaire Grimani.* Citons encore le manuscrit de Jacquemine van Osenbrugge, marguillière de Sainte-Madeleine hors-ville, et le *Livre d'heures* du grand architecte Louis van Boghem, précieux et vénérable souvenir personnel d'une de nos gloires nationales, où l'on voit à diverses pages soit le nom, soit le monogramme du maître et de sa femme, où l'on admire des encadrements tantôt gothiques, tantôt en style très pur de la première Renaissance, tantôt conçus avec ce délicieux sentiment baroque qui combine la tradition locale et les nouveautés étrangères et affirme si joyeusement la verve pittoresque de notre race.

De la miniature passons à la fresque. Une petite peinture murale des environs de 1480 montre ses restes évanescents à l'entrée de Notre-Dame : *Le Christ et la Samaritaine.* Le Christ et le puits sont encore discernables ainsi que des tours dans le fond (celles de Bruges ?) Que dire de cette œuvre ? Impossible d'en distinguer les caractères. Marquons seulement que des artistes à Bruges s'essayaient à la fresque. Et reparlons de la peinture à l'huile. Mais avant de revenir à l'école brugeoise regardons à Notre-Dame le diptyque où se découpent sur des gaufrures lourdement redorées l'*Annonciation* et l'*Adoration des Rois.* Personnages lourdauds aux airs benêts, aux formes ramassées, aux jambes grêles ; vêtements détaillés et soignés ; tons pâles et doux ; éclat harmonieux des couleurs correspondant à l'ingénuité foncière de l'expression — tels sont les mérites, les charmes et les faiblesses de ce diptyque qui si longtemps et si étrangement fut mis au compte de la firme mystique : Henricus Blesius. L'œuvre n'est point des Pays-Bas ; elle n'est point française. Allemande alors sans doute. De la fin du xve siècle. Gardons-nous de prononcer un nom et contentons-nous de songer à quelques maîtres germaniques (du Rhin moyen, ou de Salzbourg, ou de la région intermédiaire ?) auxquels, pensons-nous, s'apparente notre maladroit et malgré tout sympathique inconnu.

Avec les délicieux volets de retable de la chapelle du Couvent des Sœurs Noires : la *Légende de sainte Ursule* (vers 1470) nous revenons à l'art brugeois, bien que l'on y discerne l'esprit du grand maître de Valenciennes que Jean Lemaire de Belge qualifie de « prince d'enlu-

minure », Simon Marmion. (1) Faut-il avertir que cette *Légende* n'est pas à confondre avec la *Châsse de sainte Ursule*, gloire un peu surfaite de l'Hôpital Saint-Jean, mais gloire tout de même? La *Légende* du couvent des Sœurs Noires mériterait d'ailleurs un peu de l'immense prestige qui entoure l'œuvre de Memlinc. Puisque sainte Ursule se présente à nous et que nous la rencontrerons à nouveau à l'Hôpital Saint-Jean, on nous saura peut-être gré, dans ce *Cicerone* (où nous aimerions pourtant que l'examen, si rapide fût-il, des particularités proprement artistiques, l'emportât sur l'histoire même) de résumer la légende de sainte Ursule d'après le récit de la *Légende dorée*.

Il y avait en Bretagne un roi fort religieux nommé Nothus, et il eut une fille d'une sagesse irréprochable et d'une rare beauté qui s'appelait Ursule. Le puissant roi d'Angleterre voulant l'unir en mariage à son fils unique envoya une ambassade solennelle aux parents d'Ursule. Alors le roi de Bretagne se trouva dans une extrême anxiété. Il tenait pour un crime de donner sa fille à un idolâtre ; Ursule d'ailleurs n'y consentirait pas. Mais l'autre roi proférait de grandes menaces s'il n'obtenait pas satisfaction. Ursule inspirée de Dieu conseilla à son père de donner une réponse favorable aux ambassadeurs, en y mettant la condition qu'on lui donnerait dix vierges d'un haut rang pour la consoler, qu'on remettrait mille vierges tant à elle qu'aux autres, qu'on lui laisserait trois ans pour renoncer à sa virginité et que le fils du roi d'Angleterre se ferait baptiser. Ursule pensait par ces difficultés éviter ce mariage pour se consacrer à Dieu. Mais le jeune homme souscrivit à tout et se fit baptiser. De loin, des vierges de différentes nations accoururent auprès d'Ursule. Celle-ci les convertit, et s'étant embarquée avec elles, arriva au port de Tiel, d'où elle se rendit à Cologne. Là l'ange du Seigneur lui apparut et lui prédit qu'elle recevrait avec ses compagnes la couronne du martyre. Se rendant à Rome, d'après le conseil de l'ange, Ursule et les pieuses vierges arrivèrent à Bâle, et là, ayant laissé leur navire, allèrent à pied à Rome où le pape Cyriaque donna le baptême à celles qui ne l'avaient pas encore reçu. Durant la nuit, le pape apprit par une révélation divine qu'il devait recevoir avec

---

(1) Cf. pour Simon Marmion notre étude citée plus haut sur la *Peinture Wallone*.

ces vierges la palme du martyre. Malgré l'opposition de son clergé, il reprit donc avec elles le chemin de Cologne. Cependant le fiancé d'Ursule était resté en Bretagne. Averti par une vision divine, il fit baptiser sa mère et partant avec elle et sa petite sœur Florentina, déjà chrétienne, il se rendit à son tour à Cologne. La ville était assiégée par les Huns. Les barbares firent un grand massacre de toute cette foule chrétienne et lorsqu'ils vinrent à sainte Ursule, leur prince s'arrêta et, la consolant de la mort de ses compagnes, lui promit de l'épouser. Comme elle s'y refusait absolument, il la perça d'un coup de flèche, et c'est ainsi qu'elle reçut à son tour le martyre.

Memlinc, on le verra plus loin, a suivi plus fidèlement ce récit que l'auteur anonyme des panneaux du couvent des Sœurs Noires. Ce dernier a disposé son retable en huit scènes, dont certaines ont une autre source que la *Légende dorée.* (1) En voici l'énumération : 1° Agrippinus, roi des Pictes (le roi d'Angleterre dans la *Légende dorée*) adresse un message au père de sainte Ursule dont il demande la main pour son fils (Donan, appelé Ethérius dans la *Légende dorée*); 2° embarquement de Florentina, sœur du fiancé, accompagnée de seize cents vierges; 3° arrivée de sainte Ursule à Tiel et sa réception par Sigillindis; 4° arrivée de sainte Ursule à Cologne où elle est reçue par un ange; 5° départ de Bâle; dans le fond le pape vient à la rencontre de la vierge; 6° sainte Ursule accompagnée du pape, quitte Rome à la tête de onze mille compagnes; au fond Bâle et le Rhin; 7° arrivée à Cologne et martyre; 8° vénération des reliques des onze mille vierges. Dans la dernière scène, devant un autel orné d'une image et de la châsse de sainte Ursule, des pèlerins de diverses classes de la société s'agenouillent; au second plan, à droite, une femme vêtue de noir avec un béguin blanc pourrait être le portrait de la donatrice. Toutes ces compositions sont d'une finesse de tons qui va dans les lointains jusqu'à la plus fluide transparence. Les édifices sont fantaisistes; les gestes anguleux des personnages ressuscitent d'ingénus archaïsmes; une note de gaieté populaire se mêle au récit mystique et dans la première composition — Agrippinus, père du fiancé, entouré de sa Cour — un singe est tran-

(1) La légende s'est formée, avec des variantes, à travers les chroniques de Sigebert, de Saint-Tron et le récit rapporté par Surius.

quillement occupé à épucer un chien. Memlinc a des traits semblables dans ses petites créations synoptiques.

La *Légende,* pour certains critiques, se complète de deux petits volets : l'*Eglise* et la *Synagogue* appartenant au même couvent des Sœurs Noires. Notre conviction à cet égard n'est pas ferme. La parenté de ces deux figurines avec celles de la *Légende* n'éclate pas ; nous rapprochons plus volontiers l'*Eglise* et la *Synagogue* des figures féminines du maître de la *Légende de sainte Lucie* (voir particulièrement de ce dernier la Vierge dans son tableau du musée de Bruxelles). Au revers de la *Légende* du couvent des Sœurs Noires sont les quatre Evangélistes et les quatre Docteurs latins. Ces grisailles ont des affinités avec les portraits des comtes de Flandre remontant à 1480 et dont le Séminaire diocésain hérita de l'abbaye des Dunes. Signalons encore comme appartenant à l'art ingénu et précieux de la *Légende* des Sœurs Noires, un petit *Saint Michel terrassant le dragon,* avec donatrice, qui se dissimule parmi de nombreux tableaux sans valeur à l'Hospice de la Poterie. Un vif intérêt s'attache donc à cet anonyme chef-d'œuvre d'un poétique et modeste couvent de Bruges. La célèbre châsse de l'Hôpital Saint-Jean sur les flancs de laquelle Memlinc a, lui aussi, raconté en style de miniaturiste la même histoire de sainte Ursule, est postérieure à la *Légende* des Sœurs Noires. L'importance de cette dernière s'en accroît ; et son attrait s'augmente de l'enchantement qu'opèrent le décor et la ferveur ambiantes. Après une visite aux Sœurs Noires et avant d'aborder Memlinc, il fait bon rêver au quai voisin en réveillant dans sa mémoire les vers de Rodenbach :

Le gothique noirci des pignons se décalque
En escalier de crêpe au fil dormant de l'eau...

*
* *

Van Mander dit que Memlinc florissait avant Pourbus, et qu'en échange de sa *fierte* de l'Hôpital Saint-Jean on offrit plusieurs fois une châsse en argent pur. C'est tout ce que l'auteur du *Schilderboek* sait de maître Hans. Au XVII[e] siècle, on racontait que Memlinc avait peint la fierte en reconnaissance des services que lui avaient rendus les frères de

l'Hôpital. En 1753, Descamps imagine la légende du peintre Jean Hemmelinck, né à Damme au temps des van Eyck, soldat libertin, réduit à la misère et à qui un séjour à l'Hôpital Saint-Jean « ouvrit les yeux sur le dérangement de sa conduite ». Pour Viardot (1843), l'artiste, amoureux de la religieuse qui le soigne, reproduit dans ses œuvres « les scènes de l'Hôpital telles qu'il avait pu les contempler ». Chez Michiels, Memlinc revient à Bruges après le siège de Nancy, pâle, défait, les vêtements en lambeaux ; il sonne à la clochette du monastère de Saint-Jean et s'évanouit ; recueilli par les frères, le malheureux lentement retrouve la santé ; il redemande ses pinceaux « au retour des mois embaumés », tandis que le printemps chasse « les troupeaux de nuages qui blanchissaient les plaines du firmament » (1).

Cette légende est aujourd'hui réduite à néant. Memlinc doit être né à quelques lieues de Mayence, au village de *Mömling* ou *Mumling*. Il adopta le nom de son lieu de naissance auquel les scribes brugeois donnèrent une physionomie de nom west-flamand. (Dans les textes contemporains le nom du maître se termine trente-deux fois par *inc*, quinze fois par *ync*, une fois par *yncghe*, une fois par *ynghe* et jamais par *ing*.) Hans Memlinc naquit vers 1430. Sans doute connut-il fort bien Cologne ; il a figuré strictement les monuments de la grande ville rhénane dans sa *Châsse de sainte Ursule*. Fit-il son apprentissage dans l'atelier de Stephan Lochner? Pour le prouver, il est insuffisant de souligner des affinités de sentiment entre les deux artistes et des réminiscences du *Jugement dernier* de maître Stephan dans celui de Dantzig attribué à Memlinc. Hans fut-il disciple de Roger van der Weyden comme le veut la tradition? La mention dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche *d'ung petit tableaut d'ung Dieu de pityé* de la main de Roger avec *feulletz* (volets) de maître Hans ; les empreintes du génie de Memlinc relevées dans le polyptyque de Beaune ; la vision que Memlinc garde de l'*Adoration* de Roger (Munich) en peignant sa délicieuse théophanie de l'Hôpital Saint-Jean, — autant de faits qui confirment la tradition. Faut-il reconnaître Memlinc dans un certain « Hayne de

(1) La bibliographie de Memlinc est considérable (Cf. la liste publiée par M. J. Weale en tête de son *Memlinc* des *Great masters*. Londres, G. Bell, 1901). Pourtant il n'existe pas de monographie digne du génie de maître Hans.

Brouxelles » signalé à Valenciennes et y peignant entre autres (1459) le cadre d'un retable commandé à Roger van der Weyden par l'abbé Jean Robert ? Si oui, ce serait à Valenciennes même que Memlinc aurait subi le charme du prince d'enluminure Simon Marmion. Et après toutes ces remarques nous devons bien avouer que les plus anciennes en date des œuvres certaines de Memlinc : le *Triptyque de sir John Kidwelly* (galerie du duc de Devonshire à Chatsworth) et le *Martyre de saint Sébastien* (musée de Bruxelles), décèlent moins l'influence de l'école de Roger ou de Simon Marmion que l'action directe du peintre de Louvain : Dieric Bouts. Le beau portrait du graveur Spinelli (musée d'Anvers), que l'on revendique bien à tort pour Antonello de Messine, est contemporain du *Triptyque de sir John* et du *Martyre de saint Sébastien*. Memlinc peignit ces œuvres à Bruges où il s'installa, croit-on, en 1468, l'année des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York. Le *Vieillard* du Kaiser Friedrich-Museum et son pendant, la *Vieille dame* du Louvre, mélancolique patricienne brugeoise qu'une mystérieuse correspondance rattache aux décors décrits par Rodenbach, doivent dater de 1470. Puis viendrait le *Jugement dernier* de Dantzig embarqué sur un navire hollandais, destiné à une église florentine et capturé en 1473 par le corsaire Paul Beneke. Mesurons le chemin parcouru par le maître depuis son arrivée à Bruges. C'est comme l'âme de la cité qui va l'inspirer désormais dans ses pages maîtresses et avant tout dans l'éblouissant *Mariage mystique de sainte Catherine* de l'Hôpital de Saint-Jean.

Le chef-d'œuvre fut commencé en 1475, peut-être même un peu avant, et le maître y travailla pendant quatre ans. Jusqu'en 1637 le retable orna l'église de l'Hôpital ; envoyé à Paris en 1794, rendu en 1815, il fut restauré en 1817, — non sans quelque dommage (taches brunâtres sur les figures du panneau principal, repeints sensibles sur le volet de saint Jean à Pathmos). Le motif du *Triptyque de sir John* est repris dans le *Mariage mystique*, mais modifié au point d'aboutir à une conception nouvelle. Les deux saints Jean qui figurent dans les volets du triptyque de Devonshire paraissent cette fois dans la partie centrale aux côtés de la Madone et derrière sainte Catherine et sainte Barbe. On ne reprochera pas à l'Enfant Jésus d'être un nouveau-né rabougri

comme l'Enfant de van Eyck ; c'est un joyeux bambin à qui Memlinc donne pour compagnons de jeux des anges ravissants — le visage du petit organiste s'illumine d'un sourire presque luinesque — qui font partie de la Sainte Famille. Derrière cette *sacra conversazione*, de fines colonnettes se couronnent de chapiteaux historiés montrant entre autres la *Résurrection de Drusiane*, épisode qui, aux yeux de certains critiques, représentait Memlinc malade emporté sur un brancard... Les scènes de la vie des deux saints Jean se répartissent dans un paysage urbain vu à travers les colonnettes et s'achèvent dans les sujets des volets. Au fond du volet de gauche, Salomé danse devant le tétrarque et au premier plan la fille d'Hérodiade tient un plateau sur lequel le bourreau pose la tête du Prophète. Le volet de droite — saint Jean à Pathmos — rassemble les diverses visions de l'Apocalypse. A l'extérieur sont les portraits des donateurs, les deux frères Antoine Seghers et Jacob de Kueninc avec leurs patrons et les deux sœurs Agnès de Casembrood et Clara van Hulsen avec leurs patronnes.

Le retable glorifie la Vierge, le Sauveur, les deux patrons de l'Hôpital Saint-Jean et la double vocation des frères hospitaliers voués au Christ (comme sainte Catherine) et aux œuvres actives (comme sainte Barbe). La scrupuleuse fidélité du peintre aux textes sacrés amène quelque confusion dans les visions de saint Jean à Pathmos, et cette complication s'aggrave de quelque coquetterie. Promenant la Famine, la Guerre, la Peste et la Mort sur les rives étalées au milieu du panneau, Memlinc prend un plaisir spécial à multiplier les reflets dans l'eau. Ce peintre adorable ne saurait renoncer aux grâces extérieures, même dans les pages où il met toute son âme. Ne risque-t-il pas avec les élégances de sainte Barbe et de sainte Catherine de verser dans les joliesses d'un peintre de la mode ? Il entend rivaliser avec les miniaturistes pour la grâce des détails, la vérité contemporaine et locale. D'ailleurs, des liens logiques rattachent les petits épisodes johanniques de l'arrière-plan les uns aux autres, renforcent l'unité et la signification symbolique de l'œuvre, en même temps qu'ils rendent tangible le charme de Bruges par l'évocation d'un coin de la cité.

A quoi bon tenter une nouvelle analyse technique du chef-d'œuvre, et redire maladroitement après Fromentin la beauté de la

sainte Catherine (Marie de Bourgogne ?) au visage exquisement juvénile, de la sainte Barbe (Marguerite d'York ?) aux paupières baissées, et l'attrait de ce clair-obscur emprunté à Jean van Eyck, mais employé avec des souplesses nouvelles et des distances plus fines entre les demi-teintes et les lumières ! Derrière la peinture on soupçonne une trame d'or, comme dans la *Madone van der Pale*, et quoi de plus admirable que ces petits anges sombres portant la couronne de Marie et volant devant un bandeau rouge du trône virginal ! Le volet de gauche souligne à merveille la place de Memlinc dans l'art flamand en découvrant sa filiation avec Dieric Bouts, en révélant ce que Gérard David et Quentin Metsys lui devront. La Salomé de Metsys, coquette sinon casuiste, est en puissance dans celle de Memlinc. Jean van Eyck et van der Goes eussent reconnu l'œuvre d'un grand disciple dans les portraits des revers et de plus, à travers ces images, la ferveur de Bruges les eût touchés comme nous-même. Il est vrai que, dans son constant souci d'angélisation, de grâce surhumaine, Memlinc n'échappe pas à quelque formalisme ; il le rachète — et dans quelle œuvre plus que celle-ci ? — par une douceur irrésistible, un rythme des masses jusqu'alors inconnu, une plus délicate observation des chairs, un mélange sans précédent de beauté humaine et de séduction céleste.

C'est vers 1475 que sortirent de l'atelier du maître la petite *Passion du Christ* (pinacothèque de Turin), le diptyque du Louvre : la *Vierge de Jean de Celier*, les très beaux portraits de Guillaume Moreel et de sa femme Barbara de Vlaenderberghe du musée de Bruxelles ; c'est de 1479 que date le ravissant triptyque de Jean Floreins, *alias* van der Ryst, autre joyau de l'Hôpital Saint-Jean. De tous les frères de la communauté, Jean Floreins échappa seul à la peste qui décima Bruges en 1489. Craignant de voir s'éteindre l'institution, il commit l'imprudence de recevoir comme frères quatre domestiques et quelques convalescents. Au lieu de soigner les malades avec zèle, ils négligèrent leur tâche, accusèrent Floreins d'avoir dissipé le bien des pauvres, détruisirent ses comptes et papiers, lui aliénèrent les sympathies des bienfaiteurs et entraînèrent les religieuses dans leur révolte. Ils prouvaient de la sorte leur reconnaissance au Seigneur qui les avait préservés du fléau et au pauvre Jean Floreins. Celui-ci, incapable de

ramener l'ordre, continua de servir les malades comme simple frère jusqu'à sa mort, en 1504. La vue des images de Memlinc et des jardins de l'Hôpital « ourlés de buis » ne parle pas seulement de ferveur et de charité chrétiennes... L'*Adoration des Mages* est au centre du triptyque de Jean Floreins. On y voit le donateur, son jeune frère Jacques et, entre saint Joseph et l'élégant roi nègre — ancêtre des Maures fantastiques qui se multiplieront dans les retables anversois du XVIe siècle — une tête d'homme encadrée dans une fenêtre étroite : Memlinc lui-même, dit la complaisante tradition (1). En pendant à la *Nativité* (volet de droite), la *Présentation au Temple* (volet de gauche) surpasse peut-être la solennité mystique de Roger de le Pasture; les petits personnages aux teintes d'aquarelle y ont des airs d'éternité comme les figures héroïques de Jean van Eyck. L'extérieur des volets réserve la surprise des belles figures de sainte Véronique et de saint Jean-Baptiste (avec le Baptême du Christ dans le fond) encadrées de motifs plastiques de la main du maître où se détachent Adam, Eve et l'Ange chassant les coupables du Paradis. Le retable de Jean Floreins est un acte de foi, le plus pur, le plus net, le plus suave que Memlinc ait formulé. Jésus y est adoré par sa mère et les anges *(Nativité)*, par les Juifs (Siméon et Anne), par les Gentils (les Mages) et surtout par le peintre, car ici, comme dans la réplique de Madrid, la fin dernière des Memlinc est la prière. Et tout un enseignement apologétique se dégage, le triptyque tout comme le retable de l'Agneau des van Eyck ou celui du Saint-Sacrement de Bouts, résumant l'œuvre divine de la Rédemption.

De 1480 datent le panneau de Munich, les *Sept joies de la Vierge* (il conviendrait mieux de dire : le *Christ, lumière du monde*), le triptyque d'Adrien Reyns (musée de l'Hôpital), enfin la *Sibylle Sambeth* (même musée), qui est tout simplement, croit-on, le portrait de Maria Moreel, fille (ou deuxième femme ?) du bourgmestre Guillaume. Pour Adrien Reyns, Memlinc peignit une *Piétà* avec des volets montrant d'une part

---

(1) Un portrait de Memlinc a été gravé à l'eau-forte par Jacques van Oost, le Vieux. Il ressemble quelque peu au saint Joseph du triptyque de Jean Floreins et non au personnage regardant par la fenêtre. Le portrait du retable de sir John Kidwelly où Kämmerer reconnaît Memlinc est encore différent. Cf. Duclos. *Bruges*, p. 86.

le donateur et son patron, de l'autre sainte Barbe, tandis que les arcatures des revers encadrent sainte Wilgeforte et sainte Marie d'Egypte. Ce petit retable a souffert au point que l'attribution fut souvent contestée. Par contre, la pseudo-sybille est un indiscutable chef-d'œuvre ; détachée sur un fond noir, elle porte un hennin orné d'un voile finement transparent ; dans la peinture des tulles et linons de Flandre, Metsys sera l'élève de Memlinc.

C'est en 1480 que le nom du maître apparaît pour la première fois dans le registre des peintres brugeois ; c'est en 1480 que Memlinc achète une grande maison : *domus magna lapidea*, et deux maisons attenantes. Il était riche ; Bruges ne comptait que cent quarante bourgeois plus imposés que lui. Avec deux cent quarante-cinq citoyens il aida la cité à soutenir financièrement la guerre entreprise par Maximilien d'Autriche contre le roi de France. Peut-être sa femme Anne, fille de Louis de Valkenaere (le mariage eut lieu entre 1470 et 1480), lui apporta-t-elle la fortune. Mais, chargé de commandes, il devait gagner beaucoup d'argent. Ses élèves : Jean Verhanneman, Passchier van der Mersch, Louis Boels, sans doute l'aidaient. Les trois panneaux d'orgue du musée d'Anvers : le *Christ et les anges musiciens* où le grand art décoratif de la Renaissance s'élabore, sont vraisemblablement exécutés avec des collaborateurs et demeureraient l'œuvre maîtresse du peintre, si nous y trouvions les tonalités précieuses du *Mariage mystique* et du retable de Jean Floreins.

Le triptyque de Guillaume Moreel (musée communal de Bruges) fut terminé en 1484 et orna primitivement la chapelle fondée par Moreel dans l'église Saint-Jacques. Transporté à l'Hôpital Saint-Julien, lors des troubles religieux du XVI[e] siècle, exposé à Paris en 1794, il fut restitué à Bruges en 1815. Dans un beau paysage fluvial on voit au centre saint Christophe portant l'Enfant, entre saint Maur et saint Gilles. Ces deux dernières figures respirent la noble et calme émotion que Bouts communiquait aux saints Jérôme et Bernard de son *Martyre de saint Erasme*. Et déjà toute la grâce contemplative de Gérard David parfume le chef-d'œuvre de Memlinc. Le *Saint Benoît* des Offices s'apparente au divin saint Maur, image naturelle des plus hautes joies mystiques. Guillaume Moreel est agenouillé avec ses cinq fils et présenté par son

patron Guillaume de Maleval sur le volet gauche ; en face Barbara de Vlaenderberghe avec ses *onze* filles est accompagnée de sainte Barbe. (Les grisailles de l'extérieur sont postérieures à la mort du maître. Elles représentent saint Jean-Baptiste et saint Georges et furent problablement peintes en 1504, sur l'ordre des fils du donateur, Jean et Georges.) Descendant d'une famille savoyarde établie à Bruges en 1336, les Morelli, Guillaume Moreel fut choisi comme bourgmestre en 1478 et vit son mandat renouvelé en 1483. Il défendit les privilèges brugeois contre les Français, puis contre Maximilien, qui le fit jeter en prison et refusa de l'amnistier en concluant la paix avec les Etats de Flandre. Dans la suite, Philippe le Beau indemnisa Moreel, et les comptes de 1491 nous apprennent qu'il n'y avait que dix citoyens brugeois plus chargés d'impôts que l'ancien bourgmestre. Moreel appartenait à la puissante corporation des Epiciers que ne devait pas atteindre le reproche de béotisme. D'autres « clients » de Memlinc en firent partie : Jean du Celier, Adrien Reyns, Jacques Floreins.

Le pieux et familial retable de Jacques Floreins (Louvre) est contemporain de celui de Moreel et rassemble le donateur, sa femme, leurs *dix-huit enfants* présentés à la Madone par saint Jacques le majeur et saint Dominique. Le diptyque de Martin de Nieuwenhove (musée de l'Hôpital Saint-Jean), achevé en 1487, ornait primitivement la salle des directeurs de l'Hôpital Saint-Julien ; il fut enlevé par les Français en 1794, rendu à Bruges en 1815 et déposé à l'Hôpital Saint-Jean. Martin de Nieuwenhove, futur bourgmestre de Bruges, n'avait que vingt-trois ans quand Memlinc fit son portrait en y mettant le meilleur de son génie : tendresse, ingénuité, ferveur. Sur l'autre panneau du diptyque, la Vierge présente une pomme à l'Enfant ; l'idéalité de la Madone ne va pas sans une légère fadeur ; mais une harmonie vaporeuse de teintes claires, azurées, duvetées comme du pastel justifie la popularité de la fine icone.

Les mêmes grâces délicates et un peu superficielles font le charme de la fameuse *Châsse de sainte Ursule.* Inaugurée solennellement le 21 octobre 1489 par l'évêque Gilles de Baerdemaker, cette fierte en forme d'édifice gothique renferme des reliques rapportées de Terre Sainte et offertes à l'Hôpital par Anselme Adornes, conseiller et ambassadeur du

Téméraire. Les peintures terminées un peu avant 1489 comprennent huit panneaux et six médaillons. A l'une des extrémités, Marie avec l'Enfant protège deux sœurs de l'Hôpital : Jossine van Dudzeele et Anna de Moortele ; de l'autre côté, sainte Ursule abrite des compagnes sous son manteau. La légende, telle que le peuple la contait alors, se déroule sur les grands côtés en six compositions. 1° Ursule décidée à fuir Conan, fils du roi des Pictes, débarque à Cologne avec ses compagnes. Les navires stationnent dans le fleuve et Ursule est reçue par son amie Sigillindis, souveraine de la cité. Les monuments de Cologne encadrent la composition et l'on reconnaît le Dôme inachevé, Saint-Martin et la Bayenturm. A gauche, un ange annonce à la sainte son martyre. 2° Poursuivant son voyage à Rome, sainte Ursule arrive à Bâle. Dans le lointain se profilent les Alpes neigeuses que les vierges s'apprètent à franchir. Le peintre n'a certainement pas vu Bâle. 3° Arrivée du pèlerinage à Rome. Le pape s'avance vers sainte Ursule et la bénit ainsi que toute la pieuse escorte. A gauche, des néophytes reçoivent le baptême et l'on aperçoit derrière eux sainte Ursule communiant. C'est la plus belle des six compositions ; le style grandiose de la *Présentation au Temple* du triptyque de Jean Floreins y reparaît. 4° Retour à Bâle en compagnie du pape et de deux cardinaux. Bâle n'a plus le même aspect que dans les compositions du départ. 5° et 6° Retour à Cologne et martyre. On aperçoit cette fois les églises de Saint-Séverin, Sainte-Marie-au-Capitole, Saint-Martin et le Dôme. La dernière composition l'emporte en pittoresque sur les autres parties de la légende. Un archer élégamment cuirassé, en qui on a voulu reconnaître le fameux Dschem, frère du sultan Bajazet, ajuste la sainte défaillante. Dans cette jolie page, le peintre évoque les camps fastueux du Téméraire avec l'art fidèle et charmant d'un chroniqueur de la Cour de Bourgogne.

Les médaillons du toit sont au nombre de six, trois par versant. Les deux plus grands représentent d'un côté le *Couronnement de la Vierge*, de l'autre *Ursule et ses compagnes;* les petits contiennent quatre anges musiciens. Ces *tondi*, sans grand attrait, sont des travaux d'élèves ou des peintures maltraitées par les restaurateurs. Il s'en faut d'ailleurs que la *Châsse* soit le chef-d'œuvre de Memlinc. « Chef-d'œuvre de

patience, plus voisin de la bijouterie que de l'art véritable », a dit Vitet avec raison. Et il a comparé la *Châsse* au *Mariage mystique de sainte Catherine* où le peintre ne cherche pas seulement à nous séduire, mais veut nous toucher, nous faire prier. Memlinc ne luttait pas toujours contre sa tendance au *joli*. Il agrémenta, semble-t-il, d'ornements décoratifs pris à l'Italie, quelques œuvres de la fin de sa carrière. Dans la *Châsse*, des *amorini* paraissent sur les édifices de l'*Arrivée à Rome*. Pourtant la dernière œuvre du maître nous ramène aux cimes du sentiment mystique. C'est le considérable triptyque à double volet de la *Passion* de Lubeck ($7^{m}50$ de long sur $2^{m}05$ de large) peint pour le marchand Heinrich Greverade et daté de 1494. L'âme lyrique d'un Roger de le Pasture s'y épanche avec les richesses d'une palette à ce moment sans rivale.

Memlinc mourut le 11 août 1494 et fut enterré au cimetière de l'église Saint-Gilles. Il avait survécu sept ans sa femme, laquelle lui avait donné trois enfants, Jean, Cornélie et Nicolas, encore mineurs en 1495. Un Jean Memmelingue est signalé en 1499 pour avoir peint le portrait d'Agnès Adornes. Est-ce le fils aîné du maître ? Nous ne savons rien des enfants de Memlinc. Que savons-nous d'ailleurs du maître lui-même ? Il n'est plus question de légende à son propos, mais quelle aventure miraculeuse que celle de ce peintre formé on ne sait où, venu en Flandre on ne sait quand ! Ce qui est certain, c'est que le décor brugeois est inséparable des retables de Jean Floreins et de Guillaume Moreel. La Bruges des débuts du xve siècle sert de fond aux œuvres épiques de Jean van Eyck ; la cité harmonieuse d'à présent est le cadre naturel des chefs-d'œuvre de Memlinc. Ce grand éclectique flamand absorbe en son génie la technique de Jean van Eyck, le lyrisme de Roger van der Weyden, la religiosité de Bouts, l'observation physionomique de van der Goes, le brillant esprit analytique des miniaturistes; peut-être même, à la fin de sa carrière, devina-t-il le rôle que l'Italie allait jouer dans l'art des Flandres. Comment sa nature tendre n'aurait-elle pas succombé parfois dans l'extase de ces multiples admirations ? Mais à quelles hauteurs aussi cet éclectisme ne le mène-t-il pas aux heures inspirées ? Nul servilisme d'ailleurs dans les réminiscences ; l'unification des éléments est complète dans un idéal de

douceur et de musical enchantement. Et nous ne pensons pas que ceci suffise à expliquer pourquoi Memlinc reste le peintre de Bruges ; mais ne pouvons-nous parfois nous contenter des lumières de notre sentiment? La vitalité sociale de Bruges allait s'éteindre ; et voici qu'elle se reflète dans le miroir qu'un peintre de génie penche sur elle ; et sa beauté s'y reflète d'autant plus inoubliable qu'elle est alanguie et pleine de détachement rêveur. Un tel milieu, un tel art ne pouvaient mourir brusquement. La splendeur brugeoise survécut à la prospérité brugeoise. C'est en 1542 qu'Adrien Barland écrit: « *Pulcra sunt oppida Gandavum, Antverpia, Bruxella, Lovanum, Mechlinia, sed nihil ad Brugas.* » Et Memlinc se continue chez Gossart, Quentin Metsys, et trouve un grand disciple en Gérard David, lequel fit fleurir encore toute une école de maîtres mystiques par le secret des pures doctrines brugeoises.

*
* *

Les excès du particularisme et de la démagogie furent au moins aussi funestes à la cité que le déplorable ensablement du Zwin. Les Brugeois croyaient éviter la ruine par le maintien d'un protectionnisme à outrance ; le pouvoir monarchique se heurtait à ce particularisme démodé et l'insurrection de 1488 contre Maximilien mit en conflit les deux tendances économiques. La ville resta frappée au cœur. Dans la folie du désespoir, l'héroïsme et la férocité du XIIIe siècle ressuscitèrent. Maximilien dut se constituer prisonnier aux yeux du peuple; enfermé au Cranenburg, il voyait de ses fenêtres, au milieu du forum brugeois, le hourdage de justice où se succédaient les tortures et décollations offertes en spectacle à la lie. Mais la vengeance du roi des Romains fut lourde ; un Guillaume Moreel et plus encore un Peter Lanchals en connurent le poids. Rien ne pouvait plus enrayer l'œuvre du destin. Sacrifices particuliers, impôts nouveaux, loteries, appui du pouvoir monarchique sous le règne de Philippe le Beau, tout fut inutile. Le Zwin s'ensablait, les marchands fuyaient, les villes-sœurs se détournaient. Pour la Joyeuse-Entrée de Charles-Quint en 1515 les magistrats imaginent de représenter sur un échafaud la roue de la Fortune tenue par le prince et sa tante Marguerite aux pieds desquels est une vierge

désolée symbolisant la ville, ce qui signifie « toute misère et extrême pauvreté de laquelle on ne se peut résoudre, sinon que cette roue soit tournée par la main mise des dits deux personnages »(1). Les Brugeois ne connaissaient pas la résignation. Sous la menace de leurs canons, ils voulurent forcer les navires cinglant vers Anvers à payer un droit. Délogés de leur fortin, il acceptèrent que leurs amis de l'Écluse s'alliassent aux pirates. Mais Anvers, accueillante aux principes modernes du libre-échange, protégée par la politique libérale des ducs de Bourgogne, favorisée par la découverte du Nouveau-Monde, devenait à son tour le premier comptoir d'argent et le centre commercial du Nord. Les derniers soutiens de Bruges, les Hanséates, finirent eux aussi par émigrer vers la nouvelle métropole. Sous Philippe II, le Zwin se fermait à jamais pour devenir peu à peu un désert de sable.

Gérard David se rendit à Anvers en 1515. La triple action religieuse, politique, littéraire de la Renaissance s'exerçait déjà avec force sur le milieu anversois. Des genres nouveaux naissaient, exprimant des aspirations plus profanes, plus individualistes, plus « réalistes ». Metsys lui-même, grand maître mystique dans sa sublime *Déposition*, inspire par ailleurs l'école des « drôles », et déjà l'Italie — sinon celle de Raphaël, du moins celle de Léonard, de Luini et de Francia, — modifie par endroits sa sensibilité native. Gérard David subit, lui aussi, des empreintes méridionales. On a tort de les nier ; mais il n'y faut point attacher trop d'importance. Elles effleurent le peintre et ne l'éveillent pas de la rêverie mystique où l'ont plongé l'admiration des maîtres brugeois et le charme de la vieille cité. Et après lui quelques disciples portent à leur tour le flambeau d'une école qui veut vivre dans une ville où tout meurt...

Van Mander ne savait plus rien de Gérard David, sinon que Pourbus le tenait pour un grand artiste (2). L'exposition des Primitifs de 1902 l'a popularisé et classé parmi les princes de la peinture

(1) Pirenne, *Histoire de Belgique*, vol. III, 219.

(2) C'est M. J. Weale qui a tiré G. David de l'oubli. Cf. son *Gérard David painter and illuminator*. Londres, 1895. Plus heureux que Memlinc, G. David a fait l'objet d'une monographie remarquable : Bodenhauser (E. von), *Gerard David und seine Schule*. Bruckmann, Munich.

flamande. Il naquit à Oudewater dans la Hollande méridionale, aux environs de l'année 1460, et ses premières œuvres sont d'un paysagiste préoccupé des aspects individuels de la nature, rattaché aux maîtres de Harlem, Albert van Ouwater, Dieric Bouts, Gérard de Saint-Jean, et sollicité en outre par la vie de l'âme. Son arrivée à Bruges en 1483 ouvre une seconde période dans sa carrière, période de transition, de recueillement, d'assimilation pendant laquelle il étudia des chefs-d'œuvre de van Eyck, Roger, van der Goes, Memlinc, allant parfois jusqu'à les reproduire dans ses peintures. Memlinc le toucha plus que tout autre. N'est-il pas naturel d'ailleurs qu'un maître illustre et vivant impose avec force son ascendant? Rapidement initié aux grandeurs brugeoises, Gérard David était admis, le 14 janvier 1484, dans la Gilde de Saint-Luc et devenait quatrième juré de la corporation quatre ans plus tard. En 1488, premier travail pour la ville ; travail étrange. Après un séjour d'un mois au Cranenburg, Maximilien avait été transporté dans une maison que Jean de Gros venait de faire construire. Les Brugeois le gardèrent six semaines dans cette nouvelle prison. Voulurent-ils la rendre moins morose? Toujours est-il que Gérard David fut chargé de peindre en rouge les grilles de fer qui barraient les fenêtres de la demeure.

Premier juré de la Gilde en 1495-96 et en 1498-99, « maître Gheraert » fut doyen de la corporation en 1501. Il avait épousé en 1496 une miniaturiste de talent, Cornélia Cnoop, fille du riche doyen des orfèvres. En 1509, il était admis dans la patricienne confrérie de Notre-Dame de l'Arbre-Sec, et en 1509, il offrait — luxe jusqu'alors ignoré des peintres — un retable (le chef-d'œuvre du musée de Rouen) au couvent des Carmélites de Sion, l'un des plus aristocratiques de la ville. Parvenu au troisième stade de sa carrière, Gérard David fut donc le peintre d'un milieu riche et pieux où les modèles étaient parents de ceux de Memlinc. Les deux magnifiques tableaux de justice du musée communal de Bruges s'inscrivent en tête de la période de maturité. Reconnaissons qu'ils sont brugeois surtout par les circonstances de leur exécution. Après la révolte de 1488, l'écoutète Peter Lanchals et d'autres magistrats furent accusés de prévarication, jugés, condamnés, décapités. Les nouveaux magistrats, pour maintenir leur

pensée dans des sphères incorruptibles, décidèrent de commémorer cette œuvre de brutal assainissement. Bruxelles et Louvain possédaient des tableaux de justice. Bruges voulut avoir les siens et s'adressa à Gérard David (1498). En deux compositions il exposa l'histoire du juge Sisamnès rapportée par Hérodote et connue sans doute à Bruges par une version de Valère Maxime.

Dans le premier tableau, Cambyse, vêtu de brocart et d'hermine, prononce un réquisitoire contre le juge prévaricateur et, de ses doigts ornés de bagues, énumère les chefs d'accusation. (Ce roi barbu, aux cheveux bruns et bouclés, avait servi jadis à Gérard David pour le *Juge juif*, qu'on voit dans un fragment de triptyque au musée d'Anvers.) Sisamnès, frappé de stupeur, regarde devant lui tandis qu'on l'arrête. Une vingtaine de personnes assistent à la scène. A droite et à gauche du trône judiciaire, des médaillons en camaïeu s'incrustent dans la muraille et semblent inspirés de décorations florentines. Au-dessus du trône, des *amoretti* tiennent des guirlandes de fleurs, de feuillages, de fruits, pareilles à celles des madones attribuées aux dernières années de Memlinc, mais d'une rigueur plus mantegnesque. Les armes de Philippe le Beau et Jeanne d'Aragon blasonnent la muraille. A travers les baies du fond, bien mis en perspective, un carrefour de Bruges (la place Saint-Jean fermée par l'ancienne *Poorters looge ?*) ; sur cette place une grande maison bourgeoise avançant son perron avec toit en voûte ; et dans cette sorte de niche un homme remettant un sac d'or au juge. — Dans la seconde composition le juge est étalé nu sur la table du supplice, le pied et le bras droits liés par des cordes, la poitrine calée par des pitons de fer plantés aux aisselles. Quatre tortionnaires lui enlèvent avec méthode des lanières de peau, ce qui le fait crisser des dents. Les muscles de la jambe gauche sont mis à nu et le bourreau, couteau aux lèvres, retourne la peau du pied comme on ferait d'un gant. Étonnant prélude à la *Leçon d'anatomie !* La justesse à peindre les scènes horribles égalait chez ces Flamands leur douceur à rendre des émotions mystiques... Les raffinements de l'histoire d'Hérodote sont rappelés fidèlement par Gérard David. La peau de Sisamnès, dûment travaillée, remplace sur le trône du juge le drap d'or du premier tableau, et le

fils de l'écorché, devenu juge à son tour, est assis à la place de son père. — Comme dans le *Jugement*, les spectateurs, trop serrés les uns contre les autres, ont tous la tête au même niveau, et cette « isocéphalie » est un trait harlemois de l'art de Gérard David. Bouts s'évoque par le sérieux et le choix des types ; mais l'unité de l'action est plus marquée que dans la *Légende d'Othon* du pourtraiteur de Louvain. Un détail trahit le miniaturiste, héritier des van Eyck : à droite du roi Cambyse, dans la scène de l'arrestation, le casque miroitant d'un soudard reflète l'image de l'ancienne église Saint-Jean à Bruges.

En 1498, le maître termina pour l'Hôtel de Ville de Bruges un *Jugement Dernier* (perdu) et c'est vers 1500 sans doute (époque de ses *Noces de Cana* du Louvre et de son *Adoration des Mages* de Bruxelles) qu'il entreprit le retable de Jean des Trompes (musée communal de Bruges) tenu jadis pour un Memlinc, par Vitet entre autres, qui préférait cette « étude de haute psychologie » à toute la production du peintre de l'Hôpital. L'œuvre était achevée en 1502 ; la partie extérieure date de 1507, et c'est à la confrérie des clercs assermentés près du tribunal de la Vierschaere qu'appartenait jadis cet insigne retable. Au panneau central figure le divin baptême dans les eaux du Jourdain. L'invisible se lit sur le visage du Sauveur et sur celui de saint Jean-Baptiste, plein de fermeté et d'humilité intraduisibles. Le bel ange, à droite du Christ, avec sa chape traditionnelle et cassurée à la façon des van Eyck, est une figure exquise, volontairement idéalisée, et si le manteau du saint Jean-Baptiste comme celui de l'Ange se plisse à l'ancienne manière, les manteaux des petits personnages du second plan sont classiques, ont perdu toute trace de contemporanéité. Malgré son conservatisme, le peintre subit l'esthétique nouvelle. — Sur le volet de gauche, saint Jean l'Évangéliste, en qui se mélangent le mysticisme médiéval et l'inconsciente aspiration vers la beauté absolue, présente Jean des Trompes et son fils, tandis qu'en regard sainte Elisabeth, patronne la première femme du donateur, Elisabeth van der Mersch, et ses quatre filles. A l'extérieur des volets, Madeleine Cordier (seconde femme de Jean des Trompes, morte en 1509) et sa fille, suivies d'une Madeleine enturbannée, s'agenouillent dans un décor de hautes baies cintrées, moulurées à la toscane. — La qualité spéciale et analytique du

site détaillé à l'intérieur, l'individualité des arbres, la transparence des eaux cristallines, la précision des fleurs trempant leurs tiges dans le fleuve baptismal, attestent une conception plus rigoureuse du paysage que celle de Memlinc. Vitet n'aurait pas dû se tromper sur ce point. L'unité technique de l'œuvre contredit l'attribution du paysage à Patenier, proposée jadis. Est-il permis de parler de l'unité du style? Mettant plus de ressemblance exacte dans la nature inanimée, Gérard David tendait d'autre part à la synthèse de la nature vivante. Le sentiment de ses figures restait brugeois. Pour être fixé sur sa piété il suffit de voir ses donateurs et donatrices; les énormes grains de leurs chapelets sont à l'échelle de leur ferveur. Ses vierges sont gracieuses; généralement elles baissent les paupières, et leur élégance n'est plus soumise aux modes du jour, commes celle des vierges de Memlinc. Il est rare aussi que l'Enfant apparaisse complètement dévêtu.

Gérard David fut reçu par la Gilde anversoise en 1515 et y rencontra Quentin Metsys. Il s'inquiéta des recherches de dynamisme et de mise en page de la nouvelle école. Il y paraît dans sa *Transfiguration* (église Notre-Dame), œuvre peu agréable et de matière d'ailleurs usée (1). Les trois apôtres ont des attitudes mouvementées, diverses, mais gauches. Le Christ, fort noble, semble rigide à côté des disciples agités. Le paysage est d'une maigreur et d'une douceur péruginesques. L'impuissance à synthétiser les éléments nouveaux qui affluent dans l'art est manifeste. La grâce de Bruges en revanche se concentre dans une série de petites madones des dernières années du maître. Celle du musée de Bruxelles est une « petite maman » qui donne le potage à l'Enfant; le petit Jésus est si désireux de ne point perdre une goutte qu'il s'apprête à lécher la cuillère. Et à travers la fenêtre ouverte, l'eau sommeillante où glissent des cygnes est un coin du Minnewater actuel.

Gérard David aurait dirigé avec sa femme un atelier d'enluminures. Deux miniatures : *Prédication de saint Jean-Baptiste* et *Baptême du Christ*, conservées au musée communal (autrefois à

(1) Mise en lieu sûr pendant la guerre, l'œuvre a été retirée en mauvais état de sa cachette. Les planches du panneau sont disjointes. La tête de l'un des apôtres a particulièrement souffert.

l'abbaye des Dunes), en sont peut-être des produits. Les costumes sont chatoyants ; les arbres très individualisés. Mais l'attribution à maître Gheraert est-elle incontestable, et ne faut-il pas songer à quelque maître de l'*Hortulus animae ?* Les types, paysages, groupements de Gérard David se reconnaissent dans les deux tiers du Bréviaire Grimani, chant du cygne d'un art avant tout flamand, fleur suprême des fastes de Bruges. L'italianisme se répand dans le Bréviaire où les tendances anversoises s'imposent. Il est significatif que les plus remarquables successeurs de maître Gheraert : Joachim Patenier, Jean Gossart, le Maître des figures de femmes à mi-corps, prennent rang dans l'école d'Anvers. Pourtant la parole mesurée et conservatrice de Gérard David fut écoutée à Bruges même par Albert Cornélis, Ambrosius Benson, Adrien Ysenbrant, Jean Prévost, d'autres encore (1). Ils furent fidèles à la ville où leur maître dormait son dernier sommeil. Gérard David était mort à la date du 15 avril 1523. Sa femme lui survécut et se remaria en 1529. Maître Gheraert fut enseveli devant la gigantesque tour de Notre-Dame. Que de souvenirs nos vieux clochers érigent à la lumière du ciel !

* * *

D'Albert Cornélis, qui vécut à Bruges dans le premier tiers du XVI[e] siècle, on ne connaît que le *Couronnement de la Vierge* (église Saint-Jacques) commandé par les doyens des Foulons, lesquels chicanèrent au moment de payer. Les neufs chœurs des anges assistent au *Couronnement*, et leur floraison innombrable se dispose en rangées clairement concentriques, un peu à la manière des petits musiciens de Gaudenzio Ferrari à Saronno. David et Ezéchiel, bruns, barbus, et qu'on croirait échappés d'une œuvre de Gérard David, déploient des banderoles dans les angles inférieurs ; au sommet, Dieu le Père et Dieu le Fils couronnent Marie et sont assis sur un trône en style composite, expression ultime du gothique septentrional.

Adrien Ysenbrant (Isenbrant ou Hysenbrant) venait de Harlem. Il s'installa avant l'année 1510 à Bruges et y devint, suivant Sanderus,

---

(1) C'est M. Hulin de Loo qui a jeté le plus de clartés sur l'école de Gérard David. Cf. son *Catalogue* des Primitifs. Ouvr. cité.

le disciple de Gérard David ; ce dernier l'employa sans doute comme collaborateur (très probablement pour les *Noces de Cana* du Louvre). Ysenbrant mourut en 1551, ayant exercé son art pendant plus de quarante ans à Bruges. On lui attribue un diptyque consacré à Notre-Dame des Sept Douleurs par Barbara de la Meere, veuve de Jooris van de Velde, bourgmestre de Bruges ; et le catalogue de l'artiste, doctement établi et très abondamment rempli, s'échafaude tout entier sur cette attribution. L'un des panneaux du diptyque est à l'église Notre-Dame de Bruges. Les sept médaillons illustrant les Douleurs de la Reine des Martyrs entourent une Madone, aux mains jointes, vêtue de noir, coiffée de linon blanc et assise sur un trône où le gothique s'achemine vers les formes de la Renaissance plateresque. Le visage immaculé et douloureux de la Vierge laisse transparaître une foi et une résignation célestes. Le poète J. P. van Male écrivait que la voix seule manquait aux figures d'Ysenbrant. Mais c'est ici une douleur qui n'a plus de voix. Ce visage de Madone est d'un grand poète. Les petites scènes réparties autour d'une niche, où le décor en laiton affecte de jolies formes baroques, relèvent des inventions de Dürer. Les blancs purs, les violets assourdis, l'ombre du trône marial accordent leur distinction avec le pathétique du visage de la Vierge. Voici l'une des peintures capitales de l'immense musée qu'est Bruges. L'autre volet du diptyque (musée de Bruxelles) rassemble Jooris van de Velde, sa femme, leurs neuf fils et leurs sept filles. Si la vieille cité se dépeuple au temps de sa décadence, ce n'est point la faute de ses notables, les Guillaume Moreel, les Jacques Floreins, les Jooris van de Velde...

Ne faut-il pas songer à Ysenbrant devant les volets (musée communal) représentant, suppose-t-on, des scènes de la vie du prophète Elie et de la veuve de Sarepta ? Des détails d'architecture, des tonalités, ramènent au Maître de la Vierge des Sept Douleurs et sûrement le volume, le caractère des têtes, les mouvements apprêtés des personnages sont d'un disciple de Gérard David. Les revers de ces volets : la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* relèvent plutôt du maniérisme anversois auquel on s'étonnerait que le peintre de l'émouvante Madone de Jooris van de Velde eût sacrifié à ce point. Ces volets

à double face, tout compte fait, semblent devoir se situer dans le milieu brugeois des environs de 1525. Un triptyque du musée de Saint-Sauveur (au centre la *Présentation de la Vierge*, sur les volets Philippe Wieland avec son patron et Jeanne Halewyn avec saint Jean l'Evangéliste) est attribué à Ysenbrant et ici encore la filiation avec Gérard David est sensible dans la conformation des têtes, les attitudes compassées des personnages, les harmonies attristées du coloris.

Ambrosius Benson serait né en Lombardie. Reçu franc-maître à Bruges en 1519, il connut deux fois les honneurs du doyenné — comme Gérard David et Jean Prévost — et mourut avant 1550. L'œuvre la plus importante de son catalogue (hypothétique) est une *Deipara Virgo* du musée d'Anvers, qui relève de Gérard David et s'apparente curieusement, par le type, le modelé, la prédilection pour les velours pourpres, aux œuvres du Maître des figures de femmes à mi-corps. Du peintre de cette *Deipara*, aucune œuvre à Bruges. Toutefois un triptyque de l'église Saint-Jacques nous ramène à sa production maîtresse. C'est une *Deipara* des Prophéties ordonnée en sa partie centrale, comme celle d'Anvers et peut-être antérieure. Le peintre de cette *Deipara* de Saint-Jacques n'est pas celui de la *Deipara* d'Anvers et l'on ne peut donc point classer l'œuvre de Bruges sous le nom de Benson. A dire vrai, les caractères personnels font défaut. La sibylle du volet de gauche a le type des madones de van Clève le vieux et des figures féminines que van Orley peignait à ses débuts, — par exemple dans le retable des Hospices de Bruxelles. L'enfant Jésus ressemble au divin *bambino* de Metsys. Enfin, les femmes enturbannées de la partie centrale et le volet représentant saint Jean à Pathmos, disent la fidélité du peintre aux doctrines de Gérard David. L'auteur de cette *Deipara* de Saint Jacques appartient sans doute à l'école brugeoise. On a choisi comme type des œuvres de cet artiste une *Descente de Croix* conservée à la chapelle de la Confrérie du Saint-Sang et qui a dicté le nom provisoire du peintre : Maître du Saint-Sang. Les accents dramatiques de Quentin Metsys inspirent cette *Descente de Croix*, reflet du chef-d'œuvre anversois de maître Quentin. La tête du Christ est fort belle ; Madeleine et sa compagne ont la grâce des plus jolies effigies féminines de Metsys ; le paysage est sommaire, la couleur assez crue. Les ressem-

blances avec l'auteur de la *Deipara* de Saint-Jacques ne sautent pas aux yeux. — Une *Mater Dolorosa* de la cathédrale Saint-Sauveur n'est pas sans affinité avec la Vierge de cette *Descente de Croix*. Elle aussi garde l'accent brugeois et y mêle l'inflexion pathétique propre au génie anversois. On croit qu'elle interprète une œuvre perdue de Metsys dont il existe d'autres copies. Son véritable auteur serait le brugeois Jean van Eeckele (1er quart. du XVIe siècle) que les actes désignent parfois sous le nom Jan van Eeck, — ce qui aide à faire comprendre comment Jean van Eyck, par la grâce des sacristains, était devenu le peintre de cette Mère des Douleurs au manteau bleu, découpé sur un champ d'or mal rafraîchi, madone au visage expressif, aux mains émouvantes et devant laquelle nous nous sommes demandé si elle n'était pas le chef-d'œuvre du Maître du Saint-Sang. — Quentin Metsys, d'une certaine manière, fit école à Bruges, tout comme Dieric Bouts, qui, lui aussi, n'y avait jamais vécu. Et le maître d'Anvers, comme le maître de Louvain, y trouva des pasticheurs. On voit à l'église de Jérusalem un triptyque : *La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe* dont la partie centrale est une reproduction réduite, avec variantes, d'un Metsys de jeunesse (original au musée de Bruxelles ; répliques au même musée, dans les collections Wittert à l'Université de Liége et Camberlyn à Pepinghen). Cette imitation de l'église de Jérusalem est sans doute l'œuvre d'un Brugeois. Ne peut-on songer, ici encore, au Maître du Saint-Sang, dont cette réplique (l'usage en était fréquent) serait une œuvre des années de début et un hommage à son grand modèle d'Anvers ?

*
* *

Jean Prévost ou Provost (en flamand Johan Provoost) se rattache à l'école anversoise. Nous sommes fondé néanmoins à le situer dans l'entourage de Gérard David. Il est né à Mons en 1462 (1). Après avoir acquis la maîtrise à Anvers en 1493, il s'installe à Bruges où nous le trouvons inscrit au registre des admissions à la bourgeoisie le 10 février 1494, comme étant de Mons en Hainaut. De même que ses prédécesseurs il est à la fois ouvrier d'art et peintre en fines couleurs.

(1) Cf. Devillers, Léop. *Le Peintre Jean Prévost de Mons*, dans la revue *Wallonia*, 1903, p. 289.

En 1509, il est chargé de laver, restaurer et vernir les armoiries des chevaliers de la Toison d'or, suspendues dans le chœur de la cathédrale de Saint-Donatien, et d'y ajouter six nouveaux panneaux. La même année il ravive la polychromie d'une partie du jubé de la même église. Quatre ans plus tard il exécute pour les magistrats brugeois huit cartes topographiques dont l'une représente le Zwin ; en 1516, il fournit le plan d'une voûte en chêne pour le chœur de Saint-Jacques ; en 1520, il collabore aux décorations qui ornèrent Bruges à l'occasion de la Joyeuse-Entrée de Charles-Quint ; en 1521, il offre un dîner à son illustre confrère Albert Dürer, de passage à Bruges, et qui lui fit l'amitié de dessiner son portrait. Marié trois fois, Jean Prévost avait épousé en premières noces Jeanne de Quaroube, veuve de Simon Marmion (morte en 1506), ce qui a fait supposer que notre peintre montois avait été l'élève du « prince d'enluminure ». Pour nous, Prévost doit être considéré comme un représentant, à Bruges, de l'école d'Anvers inaugurée avec tant d'éclat par Quentin Metsys.

Examinons les œuvres du maître montois conservées à Bruges en démêlant leurs tendances. Les œuvres ? Le *Jugement dernier* (musée communal), peint en 1525 pour l'Hôtel de Ville, est la seule peinture de Prévost qui soit d'attribution certaine. Intéressante quant au traitement du nu, elle manque d'unité, ajoute un portail gothique à un autel renaissance, fait alterner les ingénuités physionomiques de Gérard David avec des mièvreries qu'on dirait empruntées aux nymphes botticelliennes. Jean Prévost est un héraut de notre baroque primitif. Son Enfer sans vigueur est inspiré de Bosch. Mais on l'a dénaturé. En 1550, le Magistrat de Bruges chargea Pierre Pourbus d'effacer de ce tableau un char menant des ecclésiastiques dans les flammes. Le *Jugement dernier* de van Orley (musée d'Anvers), contemporain de celui de Prévost, atteste une autre entente du style monumental de Rome ; Prévost, malgré tout, reste primitif. Sans doute ne demandait-il qu'à marcher de l'avant. Mais le milieu brugeois n'était pas très propice. L'artiste cependant s'assimila certains genres profanes de l'école d'Anvers, comme en témoigne *Le Vieillard et la Mort* du musée communal de Bruges. Devant ce vieux comptable qui délivre un reçu à la Mort, on songe aux *Banquiers* et aux *Peseurs d'or* créés par

Quentin. Deux panneaux du musée communal *(Un donateur avec saint Jean l'Aumônier* et *une donatrice avec sainte Godelieve)* seraient les revers du *Vieillard et de la Mort.* N'est-ce point une tour semblable à celle de Notre-Dame d'Anvers qui se dresse dans le panneau du donateur, et dès lors ne devons-nous pas tenir ces volets pour une œuvre de la jeunesse de Prévost? — Il est au musée des Hospices civils un diptyque daté de 1522 qui a d'étroits rapports avec le montois flamandisé. Sur le panneau de droite est un *Christ portant sa croix*, avec des démons et un soldat caractérisés, voire caricaturés, à la façon de Jérôme Bosch ; le panneau de gauche est le portrait, fort soigné, d'un frère mineur. Au revers du portrait est une tête de mort dans une niche. Des inscriptions énigmatiques couvrent le cadre. Un même esprit a dû concevoir le diptyque des Hospices et le *Vieillard et la Mort* du musée communal. Et l'on peut mettre aussi au compte de l'atelier de Prévost l'*Ecce homo* et la *Mater dolorosa* de l'église Saint-Gilles, deux petits panneaux très respectueux de la tradition qui furent achetés par la fabrique d'église à la veuve du peintre Antoine Claeissins, en 1613, comme s'ouvrait la grande ère rubénienne.

Prévost mourut en 1529. Après la mort de Gérard David il avait dominé l'école de Bruges, et les épigones de maître Gheraert restèrent ses satellites. Comme tous les artistes wallons, Prévost contribua au succès des idées méridionales. Elles rencontraient toujours à Bruges une sourde résistance qui nous est confirmée par un curieux *Calvaire* de l'église de Jérusalem (1re moitié du XVIe siècle) œuvre d'un Brugeois, sans doute, le clocher de Notre-Dame s'érigeant dans le fond. Les chefs du mouvement italianisant ne semblent pas avoir séjourné dans la grande Commune. A Saint-Sauveur — on ne sait par quel hasard — est un joli portrait, aux teintes atténuées, de Charles-Quint jeune d'après van Orley (autrefois tenu pour un Philippe le Beau par van der Goes), et l'on ne sait comment Notre-Dame se trouve être propriétaire de l'important polyptyque commandé en 1534 à Bernard van Orley par Marguerite d'Autriche pour l'église du couvent de Brou-lez-Bourg en Bresse. Van Orley mourut avant l'achèvement de l'œuvre ; Marc Gheraerdt de Bruges la termina. Placé jadis sur le maître-autel de Notre-Dame, le polyptyque agence le *Couronnement*

d'épines, le *Portement de Croix*, la *Descente aux Limbes*, la *Déposition de Croix*, autour d'un grand *Calvaire* central. Le van Orley du beau triptyque de la *Famille Hanneton* (musée de Bruxelles) est reconnaissable dans les figures groupées au pied de la Croix et dans l'ample scène de la *Déposition*. Cette dernière dut vivement impressionner les contemporains, car elle fut répétée. Marc Gheraerdt, — qui fit carrière en Angleterre, y devint peintre de la reine Élisabeth et laissa sa charge officielle à son fils, — n'est pas seul responsable des ombres charbonneuses qui enfument les autres parties de l'œuvre. Les calvinistes s'attaquèrent au retable, qui fut ensuite restauré par François Pourbus le Jeune en 1589.

Nulle apparence que les « drôles » de la lignée anversoise aient été spécialement goûtés à Bruges, et c'est une munificence du ministre d'État, feu Auguste Beernaert, qui a doté le musée communal d'un triptyque chatoyant : *Paradis, Purgatoire et Enfer*, dû à l'un des meilleurs continuateurs de Bosch. Le style caricatural et séduisant des peintres de théophanies groupés autour du faux Blesius de Munich ne fit point, semble-t-il, de nombreux adeptes à Bruges. Une *Crucifixion* du musée du Saint-Sang pourrait être citée comme relevant de ce romantisme anversois ; les mouvements s'achèvent en attitudes grimaçantes, les tons (blancs vifs, rouges et jaunes pâles) ont l'éclat de la peinture à l'œuf ; le dessin est délié, les figures ont un accent aigu et rappelent les types de la grande et caractéristique *Légende de la Madeleine* du musée de Bruxelles, chef-d'œuvre de notre école maniériste. Ici d'ailleurs tout est plus mouvementé et plus criard. — Je rapprocherais volontiers de ce retable de la Crucifixion, un triptyque du musée de la Poterie (*Portement de Croix, Descente de Croix et Résurrection*) qui porte sur le cadre les initiales P. M. et la date 1520, œuvre assombrie par les vernis. — Maniériste également et maître remarquable, l'auteur d'un *Bon Samaritain* conservé au musée des Hospices, tableau très attirant pour ses figures élégamment allongées, son arbre et son ciel mouvementés, ses montagnes bleues, le justaucorps rouge du Samaritain et la robe acajou de son cheval. — Nous croyons discerner aussi quelques-unes des particularités physionomiques chères au maniérisme des anciens Pays-Bas dans

la figure en « lame de rasoir » du petit *Saint Antoine* conservé au musée communal et donné à Bosch. A ranger aussi sous la même rubrique, des *Scènes de la vie de saint Roch* (musée communal) dont les tonalités s'apparentent à celles du *Bon Samaritain* des Hospices, les visages comme les architectures à van Orley, — et une *Adoration des Mages*, plus calme et de tonalités plus discrètement nuancées, œuvre qui fut à l'abbaye des Dunes avant d'être à la petite pinacothèque brugeoise.

Bruges, sans doute, bouda longtemps aux nouveautés singulières des maniéristes. Au musée de Saint-Sauveur est une composition naïve, rassemblant forces inscriptions (Sephorus, Mons Carmel, Nazareth etc.) et des scènes de la légende de saint Joachim et de sainte Anne ; c'est un spécimen d'art franchement primitif à l'aurore de la Renaissance. — Comment une œuvre de Michel-Ange a-t-elle pu être vénérée dès les débuts du XVIe siècle dans cette ville obstinément gothique ? Il est vrai que cette *Madone* (envoyée d'Italie par le riche *fiammingho* Jean Mouscron), est moins surnaturalisée par l'idéalisme platonicien du Buonarroti que par le pur esprit de la Toscane religieuse du quattrocento. Et l'on comprend que cette belle Vierge florentine n'a pas été accueillie en étrangère au pays de Memlinc et de Gérard David.

* *
*

Mieux valait *vivre* en consentant au sacrifice d'une cure méridionale, que mourir en répétant des formes créées par des maîtres inimitables. C'est ce que pensa résolument Lancelot Blondeel (1). Et cette fois Bruges se laissa persuader. Peintre, sculpteur, polychromeur de statues et d'écussons, dessinateur de cartons de tapisseries et de vitraux, ordonnateur de décors et de fêtes publiques, expert et restaurateur de tableaux, architecte, graveur — géographe et ingénieur par surcroît — Lancelot Blondeel représente à Bruges une

(1) Cf. James Weale, *Lancelot Blondeel*. De Plancke, Bruges, 1908, et Pierre Bautier *Lancelot Blondeel*, Van Oest, Bruxelles, 1910.

génération d'italianisants *multiformes*, à qui sans doute le mot de Léonard n'était pas inconnu : *il pittore dev'essere universale.* Et bien que l'amour de Lancelot pour la décoration nouvelle s'étalât d'une façon presque agressive dans ses fonds dorés et ornementés, Bruges sut faire valoir les mérites de ce « moderniste » dont les œuvres ornèrent les édifices religieux et communaux, les logis corporatifs, patriciens et bourgeois.

Lancilotus, pictor brugensis praestantissimus — ainsi le désigne Sanderus au XVII[e] siècle —, naquit dans l'échevinage de Poperinghe vers 1496. Il aurait débuté comme maçon, — ce qui ne l'empêcha pas d'être reçu franc-maître dans la gilde des peintres dès l'année 1519. Les mérites du peintre sont éclipsés par ceux de l'ingénieur et du sculpteur. En 1546, il élabora le plan d'un port nouveau sur la mer, à la hauteur de Heyst, relié à Bruges par une voie navigable à grande section avec canaux détachés vers Damme et l'Ecluse. Faute d'argent le projet échoua. Blondeel venait trop tard, — ou trop tôt. Avec le port de Zeebrugge, les hydrographes modernes ont réalisé une conception pareille à la sienne. Sculpteur, Lancelot est l'auteur d'une des merveilles de la plastique septentrionale : la *Cheminée du Franc.* (Peut-être fut-il dessinateur de statues ou modeleur de maquettes plutôt que sculpteur proprement dit.) Il dirigea les travaux de sa cheminée *con amore,* consulta des artisans experts à Gand, Malines, Bruxelles, prit avis du fameux Jean Gossart. Les magistrats le mandaient souvent pour qu'il les renseignât sur la marche des travaux et lui offraient des *kanne wyns.* Les pots-de-vin étaient alors une grande marque d'honneur. On connaît cette Cheminée toute resplendissante des inventions juvéniles de la première Renaissance. Le travail des cinq statues en bois (Charles-Quint et ses ancêtres paternels et maternels) est admirable autant que celui du pompeux décor de colonnettes, d'amours, de blasons, de médaillons, — et, s'il est vrai que la Cheminée prend trop de place dans la salle qu'elle orne, il est certain aussi qu'elle dit toute l'indéracinable passion artistique des Brugeois de jadis.

La plus ancienne peinture connue de Lancelot Blondeel est

l'*Histoire des saints Cosme et Damien*, exécutée en 1523 pour la corporation des Chirurgiens-Barbiers de Bruges (église Saint-Jacques). Habillés d'étoffes finement nuancées, les deux héros dressent dans les volets leurs sveltes silhouettes de damoiseaux au milieu d'inextricables combinaisons architecturales tracées au vernis brun. Le maniérisme n'est pas étranger à l'élégante conception des figures ; quant au goût des fonds décoratifs rehaussés d'or, il est déjà notable dans deux panneaux du musée communal qui datent de la fin du XVI[e] siècle : *Episodes de la vie de saint Georges*. — *Saint Luc peignant la Vierge*, très usé (musée communal), et la *Vierge entre saint Luc et saint Éloi* (musée de Saint-Sauveur) furent peints par Blondeel en 1545 ; le système décoratif, toujours très développé, s'inspire cette fois du style mis à la mode par le traducteur flamand de Vitruve, l'alostois Pierre Coecke. Dans le charmant tableau de Saint-Sauveur, la Vierge et l'Enfant apparaissent dans une niche très ornementée, érigée sur une sorte d'arc triomphal où pend une guirlande mantegnesque et à travers lequel fuit un paysage de montagnes romantiques. Ce groupement est unique, je crois, dans l'art des Flandres. L'arc triomphal remémore qu'en 1549 les échevins de Bruges consultèrent Lancelot « quant aux places et aux patrons d'un arc de triomphe à ériger pour congratuler le prince d'Espagne (Philippe II) lors de sa Joyeuse Entrée en ville ». Le *Martyre d'un saint* (1548, musée d'Amsterdam), dont le paysage justifie si bien l'éloge de van Mander : « Il (Lancelot) avait un vrai talent pour peindre les ruines et d'autres sujets d'architecture », et les *Scènes de la vie de la Vierge* (attribution, cathédrale de Tournai) renseignent plus avantageusement sur le mérite pictural de Blondeel que les tableaux de Bruges, lesquels d'ailleurs pourraient bien n'être que des bannières corporatives. Et peut-être partagerions-nous l'opinion flatteuse de Sanderus et de Guichardin sur Lancelot, si nous connaissions les œuvres perdues de l'artiste et notamment le *Jugement dernier* commandé par le Magistrat de Blankenberghe, en 1540. Enthousiaste des nouveautés méridionales, Blondeel restait l'admirateur fervent des gloires traditionnelles. Jan Scorel et lui furent chargés de la

première restauration du polyptyque de l'Agneau. S'étant acquittés de leur tâche, « ils baisèrent dévotement le retable en plusieurs endroits ». Cette humilité n'est-elle pas l'affirmation d'une maîtrise ? Blondeel mourut le 4 mars 1561, fut enterré au cimetière de Saint-Gilles où reposait Memlinc, et loué dans une belle épitaphe par le poète Edouard de Dene. Sa manière ne disparut pas avec lui, comme en témoigne au musée de Bruges un *Saint Georges* terrassant le dragon « sous les yeux de la princesse grimaçante et niaise » (1). Au même musée est un curieux tableau provenant de l'église de Dixmude : la *Naissance de la Vierge*, où l'on a voulu voir une dérivation de l'art de Lancelot. Cette opinion est démentie par certains archaïsmes ; les types féminins remettent d'ailleurs en mémoire les figures de Jacob Cornelisz van Oostzanen d'Amsterdam, maître de Scorel dans les premières années du XVI[e] siècle. Il n'est pas téméraire, par contre, de voir en Blondeel l'inspirateur d'une peinture entrée récemment au musée communal et qui représente d'une part la *Pêche miraculeuse*, de l'autre le *Miracle de l'Hémorroïsse* ; en tous cas, bien des caractères relèvent de maître Lancelot et cette sorte de diptyque est bien une peinture brugeoise, le second sujet se déroulant dans un site urbain qui évoque le greffe et la rue de l'Ane aveugle. L'œuvre est datée 1525 et se place donc immédiatement après l'*Histoire des saints Cosme et Damien*.

Le gendre de Lancelot, Pierre Pourbus l'Ancien (Peeter-Jansz Pourbus), « bon peintre de figures, compositions et portraits d'après nature » (2), naquit à Gouda (Hollande), s'installa à Bruges aux environs de la trentaine, acquit en 1543 la maîtrise dans la gilde des peintres, fut doyen de cette corporation et mourut dans sa ville adoptive le 30 janvier 1584. Le Magistrat de Bruges recourut souvent à ses talents divers et lui commanda entre autres une carte générale à laquelle il travailla pendant plusieurs années ; l'abbé Robert Holman, d'autre part, lui fit exécuter un plan à vue d'oiseau de la célèbre abbaye des Dunes, travail qui l'occupa jusqu'en

(1) Pierre Bautier, *op. cit.*

(2) Van Mander, *Schilderboek.*

1580. Aux côtés de Lancelot, il peignit des torchères décoratives et dessina des costumes pour les rhétoriciens qui participèrent à la Joyeuse-Entrée de Philippe II. Ces artistes universels du XVIe siècle, enivrés de science et de théorie, redevenaient à l'occasion de simples ouvriers d'art. On a perdu toute trace d'une *Légende de saint Hubert* que van Mander vit à Delft et désigne comme la création la plus importante de l'artiste. Mais Bruges a gardé, de celui que l'on a dénommé son *dernier peintre*, quelques œuvres de valeur permettant l'estimation équitable de son robuste talent. Les plus anciennes sont au musée communal et datées de 1551 : le portrait de *Jean Fernaguut*, celui de sa femme *Adrienne de Buuck* et un grand *Jugement dernier*. Les portraits illustrent magistralement la race brugeoise du XVIe siècle. Fernaguut a vingt-neuf ans, sa femme dix-neuf. Placides, calmes, énergiques, ils détiennent l'héritage moral des grands ancêtres peints par Memlinc et Gérard David ; de plus, la facture de ces frappantes images, lisse, mouillée, est d'un technicien raffiné. La fenêtre ouverte à côté d'Adrienne de Buuck, laisse voir un pignon en bois du vieux Bruges enjolivé de motifs sculptés et peints. C'est la maison *Ten Hane*, datée 1542.

Le *Jugement dernier*, d'un coloris peu agréable, vaut également par une science supérieure. La graphie de la préparation apparaît par endroits sous les glacis légers, et les ombres s'obtiennent au moyen de hachures ; l'esprit de cette technique est strictement septentrional. Mais le modelé des corps nus, les élégances empruntées des têtes, les anatomies académiques sont d'un maître méridionalisé. Son italianisme toutefois a des accents primaticiens ; on le dirait né à Fontainebleau, et peut-être Pourbus, comme d'autres Flamands, a-t-il connu l'art transalpin par les maîtres italiens de la Cour de France. La belle *Notre-Dame des Sept Douleurs* (1556, église Saint-Jacques), assise dans une niche brunâtre et vêtue d'un manteau détérioré par le temps, émeut par les accents simples qu'avait su trouver le créateur pathétique de la *Vierge des Sept Douleurs* de Notre-Dame, et Pourbus reste à la hauteur du portraitiste des Fernaguut dans les images des donateurs, Josse Van Belle en merveilleuse simarre doublée de zibeline, et sa femme Cathe-

rine Ylaert. La même année — 1556 — furent peints en deux groupes les trente-et-un membres de la Noble Confrérie du Saint-Sang, alignant des têtes énergiques, ornées de barbes rousses ou brunes, et des visages florissants un peu salis par le poil du menton rasé. Ce sont les modèles de Pourbus qu'évoquent surtout les Flamands d'à présent et l'on rencontre plus souvent les plantureux confrères de Peeter-Jansz dans les rues de Bruges, que le saint Jean de Memlinc ou celui de Gérard David. Le style de Pourbus connut sans doute une fortune rapide. Un maître inconnu peint en 1558 le portrait de Peeter Lootyns, écuyer, âgé de 36 ans (musée de Saint-Sauveur) ; les clochers de la ville y apparaissent et les méthodes de Peeter-Jansz.

En 1559, Pourbus signe une grande *Cène* (musée de Saint-Sauveur) où triomphent les conventions prônées par les ateliers romanisants. Prélude aux grâces académiques et aux modelés lisses de Michel Coxcie. Hélas ! le mal était nécessaire ; mais l'âme flamande s'assimilait mal l'âme antique et l'idéalisme néo-platonicien de la Haute-Renaissance. Ces apôtres aux toges impeccables sont bien ennuyeux ; quelle sûreté en revanche dans les architectures et quel charme dans le paysage ? Les volets représentent *Abraham et Melchisédech* et *Elie sous le genévrier* ; ce dernier panneau, encore une fois, a des élégances qu'on jurerait venir de Fontainebleau. Au revers de l'un des volets et en regard de la *Messe de saint Grégoire*, les quinze membres de la Confrérie du Saint-Sacrement, donateurs du triptyque, se pressent en rangées régulières, et leurs portraits sont parmi les plus vivants du maître. La *Cène* de l'église Notre-Dame (1562, restaurée en 1589 par Antoine Claeissins) n'a de vie et de relief que dans deux ou trois personnages qu'on devine peints d'après nature. En 1560, Pourbus peignait, pour la salle des fêtes de l'Hôtel de Ville, les effigies (perdues) de Charles-Quint et de Philippe II ; en 1561, il rompt avec la routine des têtes superposées en groupant les treize membres de la famille Berchem autour d'un clavicorde (collection du marquis de la Boëssière-Thiennes, Bruxelles) ; en 1564, il peint pour l'abbaye d'Hemeldael le polyptyque orné des portraits du 36e abbé des

Dunes, Antoine Wydoot, et de la 17e abbesse d'Hemeldael, Anne Stormers, œuvre délicate mais mal restaurée (actuellement à l'église Saint-Gilles où Pourbus fut vraisemblablement enterré) ; de 1570 est la grisaille du musée communal (triptyque provenant de l'église de Damme) rassemblant le *Portement de Croix*, la *Descente de Croix*, la *Résurrection*, et en prédelle l'*Adoration des Bergers*, l'*Annonciation* et la *Circoncision* ; et, en 1573, le maître réunissait sur les volets de la *Transfiguration* de Gérard David (Notre-Dame) à gauche Anselme Boetius et ses sept fils, à droite la femme d'Anselme, Jeanne Voet et ses trois filles. Blondes, coiffées à la Marie Stuart, la poitrine chargée de chaînes d'or, les dames Voet n'ont plus l'immatérialité des patriciennes peintes par Memlinc : elles gardent leur coquetterie. Dans la partie centrale de son *Adoration des Bergers* de Notre-Dame (1574), le peintre ne se dégage pas de l'académisme de ses *Cènes* ; mais si son saint Joseph pose comme un modèle salarié, les donateurs — sire Josse de Damhoudere, sa femme Louise de Chantraine, leurs fils et filles, — sont du meilleur Pourbus. De 1578 date son *Christ ressuscitant* (Saint-Jacques) adoré par Soyer van Male, ses deux femmes et seize enfants, et vers la fin de sa carrière il met son monogramme sur l'effigie de Pierre de Cuenync, curé de la seconde portion et doyen du chapitre de Saint-Sauveur (musée de la Cathédrale).

Portraitiste, Pourbus ne craint pas de rivaux, et plus d'une de ses œuvres enrichit encore indûment les catalogues d'Antonio Moro, d'Adrien de Key, de Guillaume Key, et d'autres contemporains notoires. Un beau *Portrait de docteur*, peut-être d'Adrien Key, entré depuis peu au musée communal, ne fait pas passer le couple Fernaguut au second plan. Pourbus habitait à Bruges une grande maison appelée *Rome* ; il n'était pas possible de voir atelier plus beau et plus confortable, déclare van Mander. On y enseignait la vieille pratique flamande ; pour la composition, on y recommandait la rigueur et la *furia* romaines comme à Liége chez Lombard. A ce dernier, on attribue sans raison au musée communal une de ces grandes *Vierges* blafardes et blaireautées à l'excès, comme les

multiplia, dans le deuxième quart du XVIe siècle notre peinture de plus en plus soumise à la scolastique italienne. Le romantisme ultramontain des van Orley, des Gossart, de van Coninxloo, des van Clève et de nos maniéristes s'acheminait vers le romantisme intégral des Floris. Le « dernier peintre de Bruges » eut pour élèves son fils François Pourbus I, Antoine Claeissins et Hubin Boven. François Pourbus I (1545-1581) fit une belle carrière à Anvers et eut un fils, le célèbre Frans Pourbus II, lequel était peintre en titre de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, lorsque Pierre-Paul Rubens, engagé à la même cour, débuta modestement à ses côtés. Le musée communal possède depuis peu deux petits portraits en médaillons entourés d'un décor dans le style de Philibert de Lorme; on les attribue à tort à François Pourbus I, lequel n'avait que cinq ans l'année de leur exécution, 1550; le même musée s'est enrichi récemment d'une œuvre remarquable de François Pourbus II (1569-1622) : l'effigie grave et vigoureuse de *Petrus Ricardus*, professeur à l'université de Louvain.

*
* *

La médiocre dynastie des Claeis ou Claeissins s'attarde avec un provincialisme persistant aux formules de la vieille école (1). L'ancêtre fut Pierre Claeis, peintre et enlumineur, maître en 1529, mort avant 1576, élève, croit-on, de Gérard David. Aucune de ses œuvres n'est connue et peut-être Pierre Claeissins II et le frère de celui-ci, Antoine, passent-ils à tort pour ses fils. Pierre II, peintre de la ville de 1594 à 1621, fut cartographe, peintre de bannières, polychromeur d'édifices; en cette dernière qualité, il dirigea la peinture et la dorure des croix, faîte et girouette de Saint-Sauveur. Que penser de ses peintures? Pas grand bien.

Sa *Résurrection* de Saint-Sauveur (1585) restaurée par P. Claeissins, le jeune, est froide, violente et criarde; Pourbus l'aurait jugée sans indulgence, malgré les centurions habillés par un consciencieux archéologue. Sa *Notre-Dame van 't boomtje* de l'Hospice de la Poterie (1608) peut faire la joie d'un folkloriste, avec son étoffage d'*ex-voto*, ses

(1) Cf. James Weale, *A family of flemish painters*, *Burlington Magazine*, juillet 1911.

figurines d'éclopés et d'exorcisés. La Vierge rappelle de loin Gérard David et Ysenbrant. Dur et figé, le tableau n'est point dépourvu de charme archaïque. Le portraitiste a du mérite et quelques-uns des treize Patriciens qui, dans la *Convention de Tournai* (1584, musée communal) suivent le Char de la Paix, ne pâliraient pas trop à côté des robustes bourgeois de Pourbus. L'idéal féminin de celui-ci reparaît au surplus dans le même tableau. Quelques bons portraits aussi figurent dans le triptyque de Notre-Dame de l'Arbre Sec (église Sainte-Walburge). La statue de Notre-Dame est placée au centre sur un arbre dépouillé, entre Moïse et Gédéon; les seize nobles de la Confrérie sont peints sur les volets (1). Commandé en 1606, le triptyque est daté 1620 ; à la signature du contrat, la Confrérie offrit au peintre et à sa femme un chapon et trois canettes de vin français. Le musée de Saint-Sauveur possède du même Pierre Claeissins II : une bannière avec saint Éloi, patron des Francs Monnayeurs de Bruges (1598) ; des volets montrant d'un côté le chapelain et vingt-et-un membres de la Corporation des Cordonniers, de l'autre les saints Crépin et Crépinien, patrons de la Corporation (1608) ; un *Christ avec Pilate et un Légionnaire* entre des volets représentant Jean van den Berghe (*Montanus*), 36e abbé de l'Eekhout à Bruges, et son patron saint Jean l'Évangéliste (1609) ; un portrait (attribution) de Pierre de Cuenync, doyen du chapitre de Saint-Sauveur à l'âge de 81 ans (1618). L'impersonnalité de l'artiste s'accuse en toutes ces œuvres.

Antoine Claeissins se forma chez Pourbus, devint peintre officiel de la ville et mourut probablement le 18 janvier 1615. « Peintre de grand style », dit von Wurzbach. L'éloge est démesuré. La *Cène* de l'église Saint-Gilles (vers 1593) n'est qu'un décalque indigent des *Cènes*, académiques mais robustes, de Pourbus. L'empreinte de Pourbus est nette aussi dans les tableaux du musée communal : le *Maeltyd van den Belange* commémorant l'entrée en fonctions d'un échevin et d'un clerc de la Trésorerie, et l'allégorie *Mars foulant aux pieds l'ignorance* (1605), où

---

(1) L'œil de l'un des confrères a été crevé pendant la guerre par un éclat de shrapnell.

les muses vaguement primaticiennes se découpent sur une sèche reproduction du Minnewater, de Saint-Sauveur et du Beffroi. Les œuvres les plus archaïsantes d'Antoine Claeissins sont les plus défendables. Sa *Vierge adorée par saint Bernard* (musée de Saint-Sauveur) est peut-être l'une de ses plus anciennes productions ; c'est une peinture probe, d'une polychromie anémiée et d'un gothicisme persuasif (monogrammée A. C. F.). Le même musée conserve un triptyque signé et daté 1609, avec une médiocre *Descente de Croix* au centre et sur les volets saint Philippe apôtre et Charles Philippe de Rodoan (bon portrait à la Pourbus), 4e évêque de Bruges, protégé par Charlemagne. Toujours au musée de Saint-Sauveur est une œuvre singulière, tripartite sans être un triptyque, qui rassemble une *Nativité*, une *Prédication de saint Jean-Baptiste* et un *saint Jean à Pathmos* ; on la donne à Antoine Claeissins ; mais l'allongement des figures et le monogramme *A U* (?) infirment cette attribution. Signalons, enfin, à Notre-Dame, pour leurs particularités documentaires, la *Dédicace de Sainte-Marie Majeure*, œuvre authentique où l'artiste complique à plaisir le sujet traité avec une ingénue simplicité par Masolino da Panicale, et une bannière, la *Procession du Saint-Sacrement*, peinte par Antoine Claeissins en 1599. — Antoine et Pierre II eurent un frère, Gilles ou Gillis, peintre également, et portraitiste réputé. Il mourut à Bruges, le 17 décembre 1607, après avoir été successivement au service d'Alexandre Farnèse, duc de Parme, de l'archiduc Ernest, de Pierre Henrique, comte de Fontaine et des archiducs Albert et Isabelle. — Le Séminaire diocésain possède un beau et solide portrait dû à l'un des Claeissins (1) : celui de Robert Holman, 36e abbé de l'abbaye de Notre-Dame des Dunes (né à l'Ecluse en 1521, élu en 1568, mort à Bruges en 1579 et enterré dans l'église des Pauvres Claires). Holman avait cinquante ans quand on exécuta ce portrait qui est daté 1571. C'est une de ces fortes effigies comme en peignirent des romanisants tels que Floris et les Key. Le modèle y apparaît non seulement dans sa vérité extérieure et sa

(1) Pour Hulin de Loo (*Catalogue* no 309) peut-être de Pierre le Vieux ; pour James Weale, d'Antoine. Il y a lieu aussi de songer à Pourbus l'Ancien qui fut employé par Robert Holman.

réalité spirituelle mais encore dans son rapport avec le spectateur. C'est un *portrait-type* annonçant les maîtres du XVIIe siècle.

Ces témoignages d'indépendance et d'originalité sont exceptionnels dans la peinture brugeoise de ce temps. Gilles, Antoine et Pierre Claeissins II ont dû connaître, au début de leur carrière, Jacques Van den Coornhuuse qui reproduisit assez pauvrement en 1578 pour la salle de la prévôté de Saint-Donatien, le *Jugement dernier* de Prévost, œuvre plusieurs fois imitée ; ce pastiche est à présent au musée communal de Bruges (monogrammé et daté) ; Pierre Pourbus le Vieux y reconnaîtrait aussi quelques figures de son *Jugement* du musée. Ce décalque témoigne à nouveau de l'archaïsme induré de l'école brugeoise.

Dans la galerie de ces Brugeois un peu fossiles, Jan van der Straet, célèbre sous les divers noms de Stradanus, Stradano, della Strada, est une sorte d'enfant prodigue, qui mourut octogénaire et ne revit point le bercail. Né à Bruges en 1523, maître à Anvers en 1545, il vécut à Lyon, Venise, Rome, et enfin à Florence, qui vit sa fortune, son amitié avec Vasari, sa mort survenue dans la quatre-vingt-quatrième année. Sa belle illustration de la *Divine Comédie* autant que ses cartons de tapisserie justifient sa gloire et l'épitaphe de son tombeau à l'Annunziata : *Joanni Stradano Belgæ pictori clarissimo.* Un triptyque de la cathédrale de Saint-Sauveur est inscrit à son nom (au centre la *Présentation de la Vierge au temple*, sur les volets la *Naissance de la Vierge* et le *Mariage de la Vierge*, aux revers saint Louis, sainte Gudule et deux autres saints). Cette sorte de frise porte les armoiries et le chiffre, trois fois répété, de Louis van den Huuse, batteur d'or, et doyen de la Corporation des peintres et selliers en 1555, et d'Isabelle Beernaerts, sa femme. L'académisme des architectures, des vêtements, des attitudes semble dériver de van Orley ; certaines illustrations dantesques du Stradano ont d'ailleurs des rapports avec l'art du maître bruxellois. Un portrait apparaît à côté du saint Joseph dans le volet du *Mariage*. Le coloris est sans joie. Quel amour agressif des couleurs enténébrées ! Les temps sont proches où les imitateurs du Caravage vont se complaire aux effets de soupiraux. Une peinture de l'église Notre-Dame est mise au compte

du terrible vériste : les *Disciples d'Emmaüs*. L'œuvre est très pondérée ; le Christ est d'un calme tout septentrional ; la nature morte a des qualités hollandaises ; le chien semble peint par un animalier flamand. En vérité, ne sommes-nous pas ici en présence d'un pastiche de l'Amerighi dû à l'un de ses suiveurs de Hollande ou de Flandre ? Du moins l'épigone affirme-t-il une personnalité. Par contre, le petit *Mariage mystique de sainte Catherine* (1598, Notre-Dame) attribué à Rottenhamer n'est qu'une froide et habile réduction du glorieux chef-d'œuvre véronèsien de l'église Sainte-Catherine à Venise.

*
* *

L'ensablement du Zwin, les outrances du particularisme, la concurrence anversoise n'auraient peut-être pas suffi à la ruine totale de Bruges. Il fallut encore que s'y ajoutassent les querelles religieuses. Ici s'évoque la curieuse figure du frère Corneille Adriaanssens de Dordrecht ; il brilla non seulement parmi les plus savants théologiens et philologues qui firent des cours publics dans les Halles de Bruges, mais remua la population par son éloquence de Savonarole septentrional. On peut voir aux Archives un petit portrait, mal conservé (1573), qui passe pour l'effigie authentique (?) du fougueux prédicateur. On l'attribue bien à tort à Hubert Goltzius, historien de Philippe II, numismate, peintre occasionnel, ami d'Antonio Moro et qui mourut à Bruges en 1583. Le document est de peu de valeur ; du moins rappelle-t-il le souvenir d'un esprit énergique et subtil . Il s'en faut que tous les militants de la crise où faillirent sombrer les Pays-Bas atteignissent à cette taille. Bruges, comme d'autres villes, fut livrée au plus bas fanatisme. On pilla, expulsa, brûla ; ce fut pour la cité le coup de grâce (surtout à partir de 1577) et la paix de 1584, commémorée par le tableau de Pierre Claeissins II, n'apporta qu'un faible adoucissement à tous ces maux. La décadence économique fut complète ; on s'étonne qu'une vie artistique — si faible soit-elle avec les Claeissins, les van Coornhuuse — ait pu subsister.

Dans tous les Pays-Bas, l'art se réveille avec les archiducs Albert et Isabelle et c'est miracle de voir comme les diverses

écoles — Bruxelles, Liége, Gand, Bruges — gardent malgré tout une indépendance et une fierté locales à côté d'Anvers, désormais souveraine de notre production. Dans la ville exsangue qu'est Bruges, la passion de l'art engendre encore une merveille : la Châsse du Saint-Sang que Jean Crabbe, digne descendant des orfèvres médiévaux, acheva en 1617. Il n'y a plus à proprement parler de peinture brugeoise au XVII[e] siècle, mais il y a toujours des peintres brugeois et Jacques van Oost le Vieux, si asservi qu'il soit à Rubens, à Van Dyck, aux Italiens, est un maître de valeur. Né à Bruges en février 1601, maître en 1621, il fit le voyage d'Italie, resta cinq ans à Rome, rentra dans le courant de 1629 à Bruges, se maria, devint veuf, se remaria, eut de nombreux enfants dont deux fils peintres, et mourut en 1671 dans sa ville natale où son talent ne chôma pas un instant. Partout l'on rencontre ses grandes toiles décoratives fortement colorées, d'ordonnance peu originale, souvent d'une excellente pratique. A Notre-Dame, une belle *Vocation de saint Mathieu* (1640) avec une élégante figure de jeune spadassin en clair pourpoint et quelques gracieux portaits féminins; à Saint-Sauveur un *Martyre de sainte Godelieve*, disent à quel point l'impressionna le Caravage. Sa *Vierge adorée par saint Pierre, saint Jacques le Maieur, saint Benoît, sainte Catherine et saint Eloi*, à Notre-Dame (1648), véritable *sacra conversazione* vénitienne, emprunte des opulenses colorées et dorées à Véronèse. Nombreuses sont les toiles où il se borne à copier ou à interpréter Rubens (*Saint François recevant les stigmates* à Saint-Gilles ; bustes lyriques de *saint Jean et de saint Paul* au maître-autel de Saint-Sauveur ; *Vierge allaitant* au musée des Hospices ; *Sainte Famille* à Saint-Jacques où la Madone rappelle la *Vierge au Perroquet* de Pierre-Paul, etc.) ou à imiter van Dyck (*Miracle de saint Antoine* à Saint-Sauveur ; remarquable *Vision de Rosalie* à Notre-Dame d'après le van Dyck de Vienne). Livré à ses propres inspirations, van Oost n'évite ni la lourdeur, ni la gaucherie, ni le pathos du pire baroque. Une étude attentive — et l'artiste vaut qu'on s'y livre un jour — permettrait de déterminer les phases de sa carrière auxquelles correspondent les aspects de son art. Ces derniers

seuls peuvent être indiqués ici, et bien brièvement. A Saint-Sauveur son *Adoration des Bergers* (1642) est d'une rusticité saine, ferme, digne de Jordaens ; son *Christ enfant jouant avec des copeaux dans l'atelier de saint Joseph* est d'une agréable note folklorique ; son *Christ montrant à la Vierge les instruments de la Passion* et sa *Dernière entrevue de Jésus et Marie* sont des scènes moroses, alourdies de ce sombre puritanisme où versa Jordaens vieilli ; sa *Descente du Saint-Esprit* où il s'est représenté avec son fils Jacques II et que complète une *Annonciation*, s'agrémentent d'effets illusionnistes auxquelles le déplacement de la peinture enlève toute signification ; son *Christ triomphant de la Mort et de l'Enfer* est une œuvre théâtrale et comme un Wiertz avant la lettre. Ce n'est pas l'âge qui entraîne van Oost à cette rhétorique, car cette dernière page n'est que de 1637. — A Notre-Dame son *Jésus en gloire* est bien vide aussi ; à l'église de l'Hôpital Saint-Jean la *Vierge et l'Enfant entourés de saints* (le bambino pose la mître sur la tête de saint Augustin) dresse sur le maître-autel la plus intelligente et la plus mesurée des ordonnances. On voit encore de van Oost le Vieux : à Saint-Jacques, une *Présentation au Temple* (1655) que certains tiennent pour son chef-d'œuvre (Titien est l'inspirateur lointain de l'agréable petite Vierge en robe bleue et tablier blanc); à Saint-Gilles une *Trinité,* (restaurée par Garemyn); au musée communal un *Saint Augustin lavant les pieds du Christ habillé en pèlerin* (jadis à l'abbaye Saint-Trond, à Bruges), un *Saint Antoine de Padoue en extase devant l'Enfant Jésus* (autrefois au Couvent des Récollets) où la figure du saint frappe par l'expression et le coloris, et un *Saint Antoine ressuscitant un mort.* Précisons le sujet de cette dernière œuvre : le cadavre réveillé un moment par saint Antoine est celui d'un jeune homme assassiné ; le ressuscité atteste que le père du saint, Martin Bullone, visible derrière les barreaux d'un soupirail, n'est pas l'auteur du meurtre. Les figures du fond ont de la vie et de la variété et notamment celle du juge — qu'il est intéressant de comparer avec son précurseur, le Sisamnés de Gérard David. Le charmant tableau du Béguinage : *Sainte Elisabeth au pied du Crucifix*, nous mène à la fin de la carrière du maître. Van Oost y silhouette des personnages véronésiens dans le fond et replace au premier plan,

mais debout, le jeune homme en pourpoint caravagesque de la *Vocation de saint Mathieu*.

Bruges regorge de portraits de van Oost le Vieux. Au musée communal est un *Théologien jésuite et son secrétaire* (daté 1668 et inspiré de l'œuvre capitale de van Dyck, le *Comte de Strafford et son secrétaire Mainwaring* de Wentworth Woodhouse) ; au musée des Hospices, un *Chrétien méditant* (1647) dans le goût des « Philosophes » hollandais du XVIIe siècle ; au musée communal aussi le portrait de *Jean-Philippe van Bonen*, chef-homme de la gilde des Arbalétriers de saint Georges (1665) et l'excellente effigie de Léonard van de Kerkhove, chef-homme également de la même gilde de saint Georges (1659). On croit reconnaître ce même Léonard dans un autre tableau de van Oost le Vieux conservé au musée : *Une famile brugeoise*. L'œuvre évoque Bruges à l'horizon et groupe une famille composée de deux époux et de quatre enfants dont un porté par une nourrice. La jupe bleue, le col de dentelle de la dame, la casaque rouge de l'époux, avivent la tonalité brune de l'ensemble ; comme dans la *Partie de musique* récemment entrée au musée de Bruxelles (jadis à Bruges), l'agencement rappelle celui des tableaux de Gonzalès Coques. Van Oost, si lourd ailleurs, a presque le *chic* du « petit van Dyck ». Et constatons, avant de quitter cette *Famille brugeoise*, que son chef ressemble fort en effet au chef-homme, Léonard van de Kerkhove. — La liste des portraits donnés à van Oost le Vieux, est d'autant plus longue qu'elle s'augmente sans doute d'œuvres de van Oost le Jeune, passées au compte paternel. Jacques van Oost II (1639-1713) vécut plusieurs années à Rome et séjourna pendant quarante ans à Lille ; compositeur baroque (si son *Saint Hubert* de Saint-Sauveur a la sobriété d'un van Loon, sa *Sainte Marguerite* de Notre-Dame prélude aux mignardises du XVIIIe siècle), il fut portraitiste de talent, non sans affinité avec van Dyck, ce que nous aurions quelque peine à démontrer avec le portrait que montre de lui le musée communal. Un triptyque du musée des Hospices associe les noms de Jacques I et Jacques II. La *Piétà* du centre se singularise par le bleu terrible du manteau de la Vierge et le vérisme des jambes violacées du Christ. Les portraits sur les volets (de Jacques II sans doute) sont très beaux ; d'une part les sœurs Maria Vermuelen

et Maria van den Kerkhove, de l'autre Joanna Strymeersch et Joanna Suys. Devant ces religieuses vêtues de blanc et noir, et datées de 1665, on songe aux sœurs de l'Hôpital Saint-Jean immortalisées par Memlinc. Un triptyque du Séminaire diocésain (*Saint Jean l'Évangéliste* au centre, *Vieille donatrice* sur un volet et *Jeune donateur* sur l'autre) pourrait bien être aussi du van Oost (père ou fils? pour James Weale, du père) ; il est de fort bonne qualité.

A côté des van Oost, d'autres enfants de Bruges conquièrent un rang honorable dans l'art pictural. Finsoen, Jean Maes, Ghislain Vroilynck, Paul Rycx, Louis de Deyster, Donatien van den Bogaerde, Balthazar d'Hooghe, Dominique Nollet, Nicolas Vleys. — Finsoen, né en 1550, se rendit en Italie, vit Naples, s'installa à Aix-en-Provence, puis à Arles et mourut à Amsterdam et non en se baignant dans le Rhône. Il avait épousé la foi caravagesque et signait *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis*. Sa ville natale, dont il gardait la fierté, ne possède aucune de ses œuvres. — Jean Maes († vers 1677) se souvient de van Dyck (une *Sainte recevant la communion*, église Saint-Gilles), tombe lui aussi dans des ténèbres excessives (*La Vierge entourée de saints invoquée contre la Peste*, id.), et perpétue jalousement la tristesse bolonaise. — De Ghislain Vroilynck, reçu dans la Gilde en 1620, *vinder* en 1621 et *stehouder* en 1621, Bruges possède une *Déposition de Croix* (Notre-Dame, 1620) et un *Sacre de saint Eloi* (cathédrale de Saint-Sauveur, 1621), grand tableau d'allure archaïsante, où les éclats violents s'opposent aux lourdes ombres, où les personnages s'entassent dans un décor d'église aux fonds clairs. — Paul Rycx n'est connu que par un seul tableau : un *Saint Jérôme* assez sec de la cathédrale Saint-Sauveur (1644).

Louis de Deyster est une sorte de génie raté ; la corporation des peintres le reçut en 1688 et la gloire lui vint sur le tard. Il gaspillait son temps, sa fortune et ses talents multiples au point qu'il faillit à plusieurs reprises mourir de misère. On l'a rapproché de van Dyck. Quelle erreur ! Est-ce son séjour en Italie en compagnie de son ami van den Eeckhoute, dont il épousa la sœur, qui le forma définitivement ? A-t-il puisé ses principes chez le Caravage ou Rembrandt ? En tout

cas, le luminarisme de ces derniers le préoccupe. Il noie ses figures dans un clair-obscur factice, dramatise ses personnages et tout compte fait, par son *sfumato*, par la forme à la fois classique et inconsistante des personnages (cette mollesse surtout est le vice de sa peinture) il apparaît comme une sorte d'Andrea del Sarto de la décadence. Sa manière n'appartient qu'à lui. A Saint-Sauveur (trois scènes de la Passion et *Elie sous le genévrier* ; à Notre-Dame (*Esther intercédant pour le peuple*, 1695) ; à Saint-Jacques trois grands tableaux de 1694, (*Crucifixion*, *Résurrection* et *Mort de la Vierge*), auxquels une restauration, respectant le *flou* cher au peintre, a donné des tons pâles et imprévus d'aquarelle ; à l'église Sainte-Anne un *Saint-Sébastien* (1692) ; au musée des Hospices, la *Résurrection de Lazare* ; à la Poterie, un *Repos en Egypte* ; au Béguinage, une *Visitation*, montrent partout en Louis de Deyster un artiste nourri d'un grand rêve, l'exprimant avec sensibilité et conviction par des à peu près impressionnants.

Donatien van den Bogaerde (1644-1695), moine à l'abbaye des Dunes, imita sans force Jacques d'Arthois dans ses paysages qui décorent le cloître du Séminaire diocésain et que menace une ruine totale. Louis de Deyster étoffa l'un de ses tableaux conservé à l'église Sainte-Anne. — Les paysages de Balthazar d'Hooghe, autre moine des Dunes, se confondent avec ceux de van den Bogaerde sous les arceaux du Séminaire ; même style, même délabrement. — Dominique Nollet peignit des scènes militaires et des paysages, lia son sort à celui de Maximilien de Bavière et mourut à Paris. Il est l'auteur d'une assez monotone série de sites décoratifs encadrés de noir et or qui tapissent l'église Saint-Jacques (1694) ; on retrouve des Nollet à l'église Sainte-Anne.— Nicolas Vleys s'en fut à Rome travailler sous la direction de Maratti et revint à Bruges, où la corporation des peintres le reçut en 1694. Il a laissé peu d'œuvres, trois notamment dans sa ville natale : deux *Vues de Rome* au musée de la Poterie et une *Naissance de la Vierge* à Saint-Jacques, « grande machine » s'il en fut — qui n'est que l'adaptation d'un Albane.

Et voilà pour les peintres proprement brugeois du XVIIe siècle. La liste n'est pas indifférente.

*
* *

On sait avec quel enthousiasme le XVIIe siècle entreprit de renouveler la décoration des églises. La production locale ne suffisait pas aux Brugeois et leur cité a conservé de grandes toiles ronflantes peintes par les satellites de Rubens et van Dyck : Gaspar de Crayer, Gérard Zeghers, Erasme Quellin (père et fils), Boeckhorst, M.-A. Garibaldo, Cossiers, Gilles Backereel, Van den Hoecke, Boyermans, de Reyn, Nicolas de Liemakere, Henri Herregouts, Antoine Coxcie, Rombouts, Achtschellinck, Jacques d'Arthois. — L'*Adoration de l'Enfant Jésus* de Gaspar de Crayer (1662, Notre-Dame) est qualifiée par James Weale de « large et noble composition » ; elle représente pourtant bien imparfaitement ce peintre brillant qui en certaines pages (qu'on pense à sa *Crucifixion* des Hospices de Bruxelles) s'éleva si haut. — Gérard Zeghers tout d'abord sectateur de Caravage se convertit, on le sait, au style rubénien lequel, déclara-t-il à Sandrart, jouissait d'une telle vogue « qu'il était impossible de plaire si on ne l'imitait pas. » Bruges a de lui une *Adoration des Mages* (1630, Notre-Dame), spécimen important de sa seconde manière devant lequel il est tout de même un peu exagéré de crier au chef-d'œuvre (version réduite à Saint-Sauveur). — Du Francken « rubénien », une *Madeleine aux pieds du Christ* (Notre-Dame, 1628) n'ajoute rien à la gloire de la famille. — Le nom réputé de Quellin figure au bas de quelques œuvres dans les églises brugeoises. Deux tableaux moroses *(Scènes de la Vie de saint Augustin)*, à Saint-Sauveur, et une grande toile assez creuse *Saint-Thomas visité par les Anges*, à Notre-Dame, sont sans doute d'Erasme, le père, le plus habile et le plus réputé, sinon le plus séduisant des disciples de Rubens. Le fils est l'auteur de l'énorme et froide composition *Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge* (1686, Saint-Sauveur), ainsi que du *Mariage mystique de sainte Catherine* (Notre-Dame), dont les mignardises démentent la date placée sur le cadre : 1656. — Le maître-autel de Saint-Jacques est décoré d'une belle *Adoration des Mages* de Boeckhorst, clairement composée, avec un grand mage rubénien et une Madone haussée sur des gradins près d'une colonne à la façon de la Vierge des Pesaro ; l'œuvre serait de premier rang si le coloris avait plus d'éclat. — Dans l'église Saint-Gilles est un tableau de Marc-

Antoine Garibaldo, (un anversois d'ascendance italienne) : *Saint Bernard amenant Guillaume duc d'Aquitaine à faire pénitence* (1690), qui n'est qu'un pâle reflet des œuvres sublimes du Dominiquin (la *Dernière Communion de saint Jérôme)* et de Rubens (la *Dernière Communion de saint François).* — Cossiers figure à Sainte-Walburge avec une *Vision de saint Ignace de Loyola* et Gilles Backereel à Saint-Sauveur avec un *saint Charles apportant le viatique aux pestiférés* (peint après 1616, année de la canonisation), sorte de Crayer affadi. — Van den Hoeke et Boyermans sont des épigones de van Dyck. Du premier, le *Calvaire* de Saint-Sauveur (vers 1635) reflète l'inspiration rubénienne, tandis que la charmante *Assomption* de Boyermans (1676, église du Béguinage) séduit par la grâce d'une Vierge aux vêtements roses pailletés d'argent, digne du grand sir Antony. — De Reyn, peintre de Dunkerque, collaborateur et adorateur constant de van Dyck, n'est à Bruges qu'avec une toile qui renseigne insuffisamment sur la tendance et l'originalité de son coloris (*Miracle de saint Vincent Ferrier,* Notre-Dame, 1644). — Nicolas de Liemakere dit Roose, peintre de Gand, glorificateur inlassable de la Madone, se retrouve avec sa manière brune et dorée (qui l'apparente à Murillo, son cadet, dont il ne vit sans doute jamais les œuvres) dans son *Apparition de la Vierge à saint Dominique* de Saint-Sauveur. — Henri Herregouts qu'un long séjour en Italie fit surnommer *le Romain,* peignit pour l'église Sainte-Walburge, un bon tableau *Saint Dominique ressuscitant un enfant* et pour l'église Sainte-Anne un énorme *Jugement Dernier* (1685), que James Weale, fanatisé par les Primitifs, condamne d'un mot : *peint,* dit-il, *dans le goût dépravé de l'époque !* Ce goût dépravé, rassemblant des figures athlétiques, aux mouvements hardis, dans une atmosphère de ténèbres, vient tout simplement du Tintoret. Qui ne préfèrera « ce goût dépravé », mais si plein de vie, d'élan, et malgré tout de foi, à celui que nous voyons régner de nos jours dans nos églises ? Henri Herregouts se fait apprécier également comme portraitiste au musée communal. — Antoine Coxcie ou van Coxcyen (descendant du *Raphaël Flamand,* Michel Coxcie), peintre de portraits, d'histoire, de genre, de paysage, né à Malines et mort en prison pour dettes, ne reculait point devant les grands labeurs. Son

énorme paysage de l'église Saint-Jacques (1698) perpétue, avec une autre force que Nollet, van de Bogaerde et B. d'Hooghe, les meilleures traditions de Jacques d'Arthois et Achtschellinck.

Nos maîtres du XVIIe siècle, anversois ou bruxellois, rubéniens ou non, se rencontrent à Bruges, ailleurs que dans les églises. A l'Hôpital de la Poterie voici une *Vocation de saint Mathieu* du caravagesque Rombouts (1640); au même petit musée un *Bon Samaritain* d'Achtschellinck, lequel trouve place aussi au musée communal, notamment avec un paysage étoffé par Guillaume van Oost, dominicain et fils de Jacques le Vieux. Au milieu des paysages délavés et ruinés du père Donatien van den Bogaerde et de Balthazar d'Hooghe qui décorent le cloître majestueux du Séminaire diocésain, il est une peinture qui saisit par sa fougue merveilleusement rythmée, l'énergie harmonieuse du coloris: c'est un chef-d'œuvre de Jacques d'Arthois. — Au même Séminaire où la grandeur défunte de l'abbaye des Dunes s'impose par plus d'un souvenir de marque, de qui sont ces beaux portraits du XVIIe siècle, qui accompagnent la remarquable effigie de Robert Holman, citée plus haut : l'abbé Campman sur son lit de mort (1642) et le prieur van den Steene? Les portraits officiels — ecclésiastiques ou laïcs — des temps modernes, dus généralement à des faiseurs d'images « ressemblantes », ne sont-ils pas misérables à côté de ces interprétations anonymes, si fortes et si humaines? Et ces œuvres anonymes ne nous font-elles pas honte de notre pusillanimité, à nous qui osons si rarement recourir aux vrais maîtres, toujours nombreux quoiqu'on dise?

Au XVIIe siècle, le mécénat des corporations brugeoises, profanes ou religieuses, n'ignore rien de nos gloires nationales. La grande cité meurt ; mais elle ne veut pas s'ensevelir dans son passé ; elle s'enthousiasme pour la beauté vivante, que celle-ci soit locale ou pas. Et l'historien de notre art ne peut ignorer l'enseignement que Bruges nous apporte avec sa parure du grand siècle dit « baroque ».

*
* *

Le goût des Brugeois pour la peinture est toujours grand au XVIIIe siècle. Mathias de Visch, Anna de Deyster, J.-B. Herregouts, Garemyn, composent le petit groupe de peintres locaux, très féconds, qui, dans les

églises et ailleurs, remplissent les places restées vides. Mathias de Visch, né à Reninghe en 1702, se forma chez van den Kerkhove à Bruges, travailla chez Piazetta à Venise et devint directeur de l'Académie de Bruges, restaurée par ses soins. Une grande *Nativité* à Saint-Jacques, un portrait de religieux à l'Hôpital Saint-Jean, disent la facilité trop aimable de son pinceau. Souvenons-nous que dès le début de leur histoire artistique les Brugeois furent extrêmement sensibles aux grâces méridionales. — Anne de Deyster, fille de Louis dont elle écrivit la vie, n'est à citer ici que comme collaboratrice de son père, notamment dans la *Mort de la Vierge* (Saint-Jacques). — Henri Herregouts, que nous avons rencontré au chapitre précédent, fit sans doute de longs séjours à Bruges pour l'exécution de son *Jugement Dernier*. Son fils (ou frère cadet?) Jean-Baptiste, reçu franc-maître à Anvers, s'établit à Bruges et s'y fit admettre dans la Gilde de saint Luc. Deux tableaux le représentent à Notre-Dame : un *Martyre de saint Pierre, dominicain,* et un *Saint Druon en extase* (1712) ; ce dernier, dans les tons anémiques fréquents au XVIIIe siècle, prolonge les grandes formules décoratives du XVIIe. — Jean-Antoine Garemyn passa pour un aigle. A soixante dix-neuf ans, il épousa une jeune fille qui en avait vingt-quatre. Il eut d'autres titres à l'attention. C'était un maître habile et charmant, compositeur des plus adroits, émule pour le coloris des Français et des Vénitiens de son temps. Il peignait d'exquis camaïeux, dessinait des modèles pour les sculpteurs (la jolie chaire de Notre-Dame est de son invention) et remplissait les édifices brugeois de ses œuvres. Son *Christ en Croix*, avec la Vierge et saint Jean, de Saint-Sauveur (1760), est dans la tradition de van Dyck. Ses dix petites scènes de la Passion, malheureusement en déplorable état, dans la chapelle de la Sainte-Croix à Notre-Dame (1775-77) ont je ne sais quel accent tiépolesque. Ses peintures de l'église Saint-Gilles *(Rachat des esclaves par les Frères trinitaires* (1777-83) sont de pittoresques turqueries où l'on reconnaît l'humour et la santé qui font l'agrément d'un Pierre Verhaghen. Il était portraitiste aussi et son portrait du *R. P. Rapsaet* (musée communal), si aimablement agrémenté de quatre médaillons, est brossé avec esprit. Mais son chef-d'œuvre, ignoré des historiographes de Bruges, est dans l'église Sainte-Anne : des

scènes de l'Ancien Testament, évoquées dans des paysages légers qui pourraient être des jardins d'Armide et où telle figure — l'Ange d'Elie par exemple — introduit le sourire et la lumière de l'incomparable Frago. Son *Adoration du Saint-Sacrement*, de Sainte-Walburge, n'a plus le même attrait. La mort ne surprit Garemyn qu'à quatre-vingt-sept ans.

Et toujours le Brugeois, sans négliger la production locale, faisait à l'occasion appel aux peintres du dehors. Jean van Orley brillait à Bruxelles. On lui commanda pour être traduites en tapisseries de haute lisse, d'énormes compositions *(Nativité, Jésus parmi les docteurs, Noces de Cana, Entrée à Jérusalem, Portement de Croix, Résurrection)*, où se déploie son style de conteur souple, manquant de profondeur et de vraie grandeur, mais sachant faire vivre une scène à multiples personnages, lui prêter un décor aéré et orientalisé avec mesure. Ces grandes toiles ornent à présent le transept de Saint-Sauveur. Elles servirent de cartons aux Van der Borcht, derniers « lisseurs » de Bruxelles, et les tapisseries, jadis à Saint-Donatien, rehaussent d'une incomparable parure le chœur de l'actuelle cathédrale, aux jours de fêtes solennelles. Nos traditions de faste décoratif se maintenaient intactes. Jean van Orley n'est pas de la taille de son ancêtre Bernard, dessinateur magnifique des Maximiliennes. Mais c'était un maître, et des premiers de son temps. Au XVIII[e] siècle comme au XVI[e], c'étaient des créateurs notoires et non d'indigents copistes qui fournissaient les modèles des décorations monumentales. Garemyn dessinait la chaire de Notre-Dame ; Jean van Orley peignait les cartons des tapisseries de Saint-Donatien. Pour l'impossible résurrection de la beauté gothique, on a tué notre art décoratif en négligeant la vie et la création, essence même de notre tradition artistique.

Et voici qu'à l'aurore de l'âge contemporain apparaît la silhouette sympathique et désuète de Jos.-Benoît Suvée, directeur de l'Académie de France à Rome. Né à Bruges, le 3 janvier 1742, il se forma chez Mathias de Visch, se perfectionna à Paris chez Bachelier et obtint le prix de Rome en 1771 contre Louis David. A la nouvelle du triomphe, Bruges, la vieille ville des peintres,

illumina. Vingt-sept voitures, un char de la Renommée, des musiques, toute une cavalcade, allèrent cueillir le vainqueur aux abords de la cité ; après quoi, il y eut réception à l'Hôtel de Ville, remise à Suvée de deux flambeaux d'argent et banquet de cent vingt couverts. Revenu à Paris, après un premier séjour à Rome, l'artiste fut nommé peintre du Roi, puis emprisonné par la Terreur, ce qui lui permit de peindre l'unique portrait existant d'André Chénier (25 juillet 1794) et quelques autres effigies de condamnés, « dont la possession devait répandre un *baume* consolateur sur une femme ou des enfants à la veille d'être séparés pour jamais de l'objet de leur tendresse ». Libéré, nommé directeur de l'Académie de France à Rome, il installa l'école dans la villa Médicis et « dépensa généreusement sa fortune pour les réparations et embellissements du palais ». Cet homme sensible mourut à Rome, le 9 février 1807. Le tableau du maître-autel de Sainte-Walburge, une *Résurrection* (1783) est son œuvre. On jurerait de loin un tableau dans la mauvaise manière jaunâtre de van Oost le Vieux. Aussi Alfred Michiels y retrouve-t-il quelques « souvenirs de la palette flamande ». Le soldat terrifié de l'avant-plan est un mannequin d'atelier davidien. Au musée des Hospices est un *Christ mort* de Suvée, pénible étude d'amphithéâtre. Le panégyrique de ce parfait pédagogue tient en ces deux lignes d'un biographe ironique : « Il était passionné pour Rubens qui se trouvait, relativement à lui, aux extrémités opposées de l'art. » Et si, vu sous l'angle brugeois, Suvée apparaît sympathique, les Bruxellois, comme nous l'avons dit ailleurs,(1) ont le droit de lui garder une dent, car au moment où se constituait leur musée, lui, homme influent à Paris, les desservit sans vergogne.

* * *

Nous avons souvent brusqué notre pèlerinage en désignant avec une brièveté hâtive les autels les plus justement fleuris. Mais que désirons-nous, sinon raviver des émotions chez ceux qui ont vu Bruges ou éveiller chez les autres le désir de connaître la ville et ses peintres ? L'intelligence complète de Memlinc ne s'acquiert que par la vue de la

(1) *La Peinture au Musée de Bruxelles*. Van Oest, Bruxelles. 1914 (Voir la préface).

mystique cité flamande. Mais Jean van Eyck, Hugo van der Goes, Gérard David, Blondeel, Pourbus, van Oost, de Deyster, Garemyn, s'incorporent tous à cette cité où le disparate des édifices, la grâce des pignons en deuil, l'élan sans repos des tours et des clochers, l'adorable chaos des toits vermillons, les nappes dormantes des canaux, les murailles et les dômes de verdure se confondent et s'accordent en une vision idéale. Le temps a écrit ici, dans le « grand catéchisme du silence », une inoubliable leçon d'éclectisme, d'un éclectisme qui s'épure et s'unifie dans le charme d'une beauté conforme aux êtres et à leurs penchants intimes. Le génie des maîtres palpite dans l'air brugeois. Et c'est pourquoi il faut rêver devant le pieux retable du Minnewater au soir tombant...

FIERENS-GEVAERT.

INDEX TOPOGRAPHIQUE
DES PEINTURES EXISTANT A BRUGES ET MENTIONNÉES DANS CET OUVRAGE

Musée Communal dit de l'Académie

Jacques van den Coornhuuse. *Jugement dernier* (1570). P. 58. Pl. 88.

Jacques van Oost (le Vieux). *Saint Augustin lavant les pieds du Christ habillé en pèlerin.* P. 61. Pl. 91.

Id. *Saint Antoine de Padoue en extase devant l'Enfant Jésus.* P. 61.

Id. *Saint Antoine ressuscitant un mort.* P. 61. Pl 93.

Id. *Portrait d'un Jésuite et de son secrétaire.* (1663). P. 62.

Jacques van Oost (le Vieux). *Portrait de Jean-Philippe van Bonen* (1665). P. 62. Pl. 93.

Id. *Portrait de Léonard van de Kerckhove* (1659). P. 62. Pl. 94.

Id. *Une Famille brugeoise.* P. 62. Pl. 95.

Jacques van Oost II. *Portrait* (1697). P. 62.

Henri Herregouts. *Portrait.* P. 66.

Luc Achtschellinck. *Paysage* (étoffé par Guillaume van Oost). P. 67.

Jean-Antoine Garemyn. *Portrait du R.P. Rapsaet.* P. 68. Pl. 96.

Musée de Saint-Sauveur

Hubert van Eyck (successeur de). *Le Christ entre la Vierge et un Donateur.* P. 11. Pl. 3.

Art brugeois vers 1400. *Calvaire de la corporation des Tanneurs.* P. 8. Pl. 2.

Roger de le Pasture dit **van der Weyden** (suite de). *Déposition de Croix.* P. 15.

École des anciens Pays-Bas. Vers 1500. *Portement de Croix. Crucifiement. Déposition de Croix.* P. 16. Pl. 7.

Dieric Bouts. *Le Martyre de saint Hippolyte.* P. 17. Pl. 8.

Hugo van der Goes. *Les donateurs du Martyre de saint Hippolyte* (Hippolyte Berthoz et sa femme Elisabeth). P. 18. Pl. 9.

Id. (d'après). *La Mort de la Vierge.* P. 19.

Adrien Ysenbrant (?). *Présentation de la Vierge.* P. 43.

Jean van Eeckele (?). *Mater Dolorosa.* P. 44. Pl. 58.

Bernard van Orley (d'après). *Portrait de Charles-Quint.* P. 46.

Art brugeois (?). Début du XVI[e] siècle. *Scènes de la légende de saint Joachim et de sainte Anne.* P. 48.

Lancelot Blondeel. *La Vierge entre saint Luc et saint Eloi.* (1545). P. 51. Pl. 71.

Pierre Pourbus (l'ancien). *La Cène.* (1559). P. 53.

Id. *Portrait de Pierre de Cuenync, doyen du chapitre de Saint-Sauveur.* P. 54.

Inconnu brugeois. *Portrait de Pierre Lootyns* (1557). P. 53.

Pierre Claeissins II. *Bannière de saint Eloi* (1598). P. 56.

Id. *Volets du retable des Cordonniers* (1608). P. 56.

Id. *Christ avec Pilate et un légionnaire.* (1609). P. 56.

Id. (attribué à). *Portrait de Pierre de Cuenync à l'âge de 81 ans.* (1618). P. 56.

Antoine Claeissins. *La Vierge adorée par saint Bernard.* P. 57. Pl. 85.

Id. *Triptyque de Charles Philippe de Rodoan.* (1609). P. 57. Pl. 86.

Id. (attribution). *Nativité. Prédication de saint Jean-Baptiste. saint Jean à Pathmos.* P. 57.

Cathédrale de Saint-Sauveur

Pierre Claeissins II. *Résurrection,* (1585). P. 55. Pl. 82.

Jean van der Straete dit **Stradano** (attribué à). *Triptyque de la Vie de la Vierge.* P. 58. Pl. 89.

Jacques van Oost, (le Vieux). *Martyre de sainte Godelieve.* P. 60.

Id. *Saint Jean* et *Saint Paul.* P. 60.

Jacques van Oost (le Vieux). *Miracle de saint Antoine.* P. 60.

Id. *Adoration des Bergers* (1642). P. 61.

Id. *Christ enfant jouant avec des copeaux.* P. 61.

Id. *Christ montrant à la Vierge les instruments de la Passion.* P. 61.

Id. *Dernière entrevue de Jésus et Marie.* P. 61.

Jacques van Oost (le Vieux). *Descente du saint Esprit* et *Annonciation* (1658). P. 61.

Id. *Christ triomphant de la Mort*(1637). P. 61.

Jacques van Oost II. *Saint Hubert* (1686). P. 62.

Ghislain Vroilynck. *Sacre de saint Eloi.* (1621). P. 63.

Paul Rycx. *Saint Jérôme* (1644). P. 63.

Louis de Deyster. *Trois scènes de la Passion.* P. 64.

Id. *Elie sous le genévrier.* P. 64.

Gérard Zeghers. *Adoration des Mages* (réduction du tableau de Notre-Dame). P.65.

Erasme Quellin (père). *Scènes de la Vie de saint Augustin.* (1666) P. 65.

Erasme Quellin (fils). *Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge* (1686). P. 65.

Gilles Backereel. *Saint Charles apportant le Viatique aux pestiférés.* P. 66.

Jean van den Hoeke. *Calvaire.* P. 66.

Nicolas de Liemakere, dit **Roose.** *Apparition de la Vierge à saint Dominique.* P. 66.

Jean-Antoine Garemyn. *Christ en Croix* (1760). P. 68.

Jean van Orley. *Nativité. Jésus parmi les docteurs. Noces de Cana. Entrée à Jerusalem. Portement de Croix. Résurrection* (vers 1725). P. 69.

Eglise Notre-Dame

Art brugeois, milieu du XIVe siècle. *Portrait supposé de saint Louis* (Fresque). P. 7. Pl. 1.

École brugeoise, vers 1480. *Le Christ et la Samaritaine* (Fresque). P. 22. Pl. 14.

École allemande, fin du XVe siècle. *Annonciation et Adoration des Rois.* P. 22.

Gérard David. *La Transfiguration.* P. 39. Pl. 50.

Adrien Ysenbrant. *Notre-Dame des Sept Douleurs.* P. 42. Pl. 53.

Bernard van Orley et **Marc Gheraerdt.** *Retable de Brou.* P. 46. Pl. 62, 63.

Pierre Pourbus (l'ancien). *La Cène.* (1562). P. 53. Pl. 79.

Id. *Volets de la Transfiguration de G. David* (1573). P. 54.

Id. *Adoration des Bergers* (1574). P. 54.

Antoine Claeissins. *Dédicace de Sainte-Marie Majeure.* P. 57.

Id. *Procession du Saint-Sacrement* (1599). P. 57.

Michel-Ange Amerighi dit **le Caravage** (imitateur flamand ou hollandais de). *Les Disciples d'Emmaüs.* P. 59. Pl. 90.

Rottenhamer (attribué à). *Mariage Mystique de sainte Catherine* (1598). P. 59.

Jacques van Oost (le Vieux). *Vocation de saint Mathieu* (1640). P. 60.

Jacques van Oost (le Vieux). *Vierge adorée par saint Pierre, saint Jacques le Majeur, saint Benoit, saint Eloi et sainte Catherine* (1648). P. 60.

Id. *Vision de sainte Rosalie.* P. 60.

Id. *Jésus en gloire.* P. 61.

Jacques van Oost II. *Sainte Marguerite.* P. 62.

Ghislain Vroilynck. *Déposition de Croix* (1620). P. 63.

Louis de Deyster. *Esther intercédant pour le peuple* (1695). P. 64.

Gaspard de Crayer. *Adoration de l'Enfant Jésus* (1662). P. 65.

Gérard Zeghers. *Adoration des Mages* (1630). P. 65.

Francken (dit le rubénien). *Madeleine aux pieds du Christ* (1628). P. 65.

Erasme Quellin (père ?) ou **Gaspar de Crayer.** *Saint Thomas visité par les Anges.* P. 65.

Erasme Quellin (fils). *Mariage Mystique de sainte Catherine* (1656 ?). P. 65.

J. de Reyn. *Miracle de saint Vincent Ferrier* (1644). P. 66.

Jean-Baptiste Herregouts. *Martyre de saint Pierre, dominicain.* P. 68.

Id. *Saint Druon en extase* (1712). P. 68.

Jean-Antoine Garemyn. *Dix scènes de la Passion* (1775-77). P. 68.

Musée de l'Hôpital Saint-Jean

Hans Memlinc. *Le Mariage Mystique de sainte Catherine.* P. 27. Pl. 19, 20, 21.

Id. *Retable de Jean Floreins.* 1479. P. 29. Pl. 22, 23, 24.

Id. *Retable d'Adrien Reyns.* P. 30. Pl. 25, 26, 27.

Id. *La Pseudo-Sibylle Sambeth. Portrait de Maria Moreel* (?) 1480. P. 30. Pl. 29.

Hans Memlinc. *Diptyque de Martin de Nieuwenhove.* P. 32. Pl. 31. 32.

Id. *La Châsse de sainte Ursule.* P. 32. Pl. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44.

Eglise de l'Hôpital Saint-Jean

Jacques van Oost (le Vieux). *Vierge et Enfant entourés de saints.* P. 61.

Eglise Saint-Jacques

Le Maître de la Légende de sainte Lucie. *La Légende de sainte Lucie.* (1480). P. 20. Pl. 12.

Albert Cornélis. *Le Couronnement de la Vierge.* P. 41. Pl. 52.

Le Maître du Saint-Sang (?). *Deipara Virgo.* P. 43. Pl. 56.

Lancelot Blondeel. *Histoire des saints Cosme et Damien.* (1523). P. 50. Pl. 70

Pierre Pourbus (l'ancien). *Notre-Dame des Sept Douleurs.* (1556) P. 52. Pl. 76.

Id. *Portrait de Josse Van Belle et de Catherine Ylaert.* (Volets du retable de N.-D. des Sept Douleurs). P. 52. Pl. 77.

Id. *Christ ressuscitant, adoré par la famille van Male* (1578). P. 54.

Jacques van Oost (le Vieux). *Sainte Famille.* P. 60.

Id. *Présentation au Temple* (1655). P. 61.

Louis de Deyster. *Crucifixion. Résurrection. Mort de la Vierge* (1694). P. 64.

Dominique Nollet. *Paysages.* (1694). P. 64.

Nicolas Vleys. *Naissance de la Vierge.* P. 64.

Jean Boeckhorst. *Adoration des Mages.* P. 65.

Antoine Coxcie ou **Van Coxcyen.** *Paysage* (1698). P. 67.

Mathias de Visch. *Nativité.* P. 68.

Anne de Deyster. *Mort de la Vierge.* (collaboration). P. 68.

Eglise Sainte-Anne

Louis de Deyster. *Saint Sébastien* (1692). P. 64.

Donatien Van den Bogaerde. *Paysage.* (étoffé par Louis de Deyster). P. 64.

Dominique Nollet. *Paysages.* P. 64.

Henri Herregouts. *Jugement Dernier* (1685) P. 66.

Jean-Antoine Garemyn. *Scènes de l'Ancien Testament.* P. 68.

Eglise Saint-Gilles

Jean Prévost (atelier de). *Ecce Homo* et *Mater Dolorosa.* P. 46.

Pierre Pourbus (l'ancien). *Polyptyque de l'abbaye d'Hemeldael.* P. 54.

Antoine Claeissins. *La Cène* (vers 1593). P. 56.

Jacques van Oost' (le Vieux). *Saint François recevant les stigmates.* P. 60.

Id. *Trinité.* P. 61.

Jean Maes. *Sainte recevant la Communion.* P. 63.

Id. *La Vierge entourée de saints invoquée contre la Peste.* P. 63.

Marc-Antoine Garibaldo. *Saint Bernard amenant Guillaume, duc d'Aquitaine, à faire pénitence* (1690). P. 65.

Jean-Antoine Garemyn. *Rachat des esclaves par les Frères Trinitaires* (1777-83). P. 68.

Eglise Sainte-Walburge

Pierre Claeissins II. *Triptyque de Notre Dame de l'arbre sec* (1606). P. 56.

J. Cossiers. *Vision de saint Ignace de Loyola.* P. 66.

Henri Herregouts. *Saint Dominique ressuscitant un enfant.* P. 66.

J. Antoine Garemyn. *Adoration du saint Sacrement.* P. 69.

Jos.-Benoît Suvée. *Résurrection* (1783). P. 70.

Eglise de Jérusalem

Quentin Metsys (imitateur de). *La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe* (triptyque). P. 44.

Atelier brugeois (?) XVIe siècle. *Calvaire.* P. 46.

Eglise du Béguinage

Jacques van Oost (le Vieux). *Sainte Elisabeth au pied du Crucifix* (1678). P. 61.

Louis de Deyster. *Visitation.* P. 64.

Théodore Boyermans, *Assomption* (1676). P. 66.

Couvent des Sœurs Noires

Le Maître de la Légende de sainte Ursule. (Vers 1470). *La Légende de sainte Ursule.* P. 22. Pl. 15, 16.

id. *Les Quatre Evangélistes, les Quatre docteurs latins.* Revers de la Légende de sainte Ursule. P. 25. Pl. 17.

Maître brugeois (Vers 1470). *La Synagogue. L'Eglise.* Volets de retable. P. 25. Pl. 18.

Séminaire diocésain

Monogrammiste I. M. Imitateur (brugeois ?) de Dieric Bouts. *Triptyque de la Cène.* P. 18. Pl. 10.

Manuscrits à enluminures. *Valère Maxime* (XVe siècle). *Bréviaire* (id.). *Livre d'heures de Louis van Boghem* (XVIe). P. 21. et 22.

Portraits des Comtes de Flandre. Série remontant à 1480. P. 25.

Pierre, Antoine ou Gilles Claeissins. *Portrait de Robert Holman* (1571). P. 57. Pl. 87.

Jacques van Oost (père ou fils ?). *Triptyque avec saint Jean l'Evangéliste au centre.* P. 63.

Donatien Van den Bogaerde. *Paysages.* P. 64.

Balthazar d'Hooghe. *Paysages.* P. 64.

Jacques d'Arthois. *Paysage.* P. 67.

Inconnu. *Portrait de l'abbe Campman sur son lit de mort* (1642). P. 67.

Inconnu. *Portrait du prieur van den Steene.* P. 67.

Musée de la Confrérie du Saint-Sang

Maître (gantois ?) de la fin du XVe siècle. *Scènes de Légende.* P. 21. Pl. 13.

Le Maître du Saint-Sang. *La Descente de Croix.* P. 43. Pl. 57.

Maniériste des anciens Pays-Bas. *Retable de la Crucifixion* (vers 1525). P. 47. Pl. 65.

Pierre Pourbus (l'ancien). *Les membres de la Noble Confrérie du Saint-Sang* (1556). P. 53. Pl. 78.

Musée de la Poterie

Hugo van der Goes (d'après). *Déposition de Croix*. P. 19.

Art brugeois (vers 1470). *Saint Michel terrassant le dragon*. P. 25.

Monogrammiste P. M. *Portement de Croix. Descente de Croix. Résurrection* (1520). P. 47.

Pierre Claeissins II. *Notre-Dame van 't Boomtje* (1608). P. 55.

Louis de Deyster. *Repos en Egypte*. P. 64.

Nicolas Vleys. *Vues de Rome*. P. 64.

Théodore Rombouts. *Vocation de Saint-Mathieu* (1640). P. 67.

Luc Achtschellinck. *Le Bon Samaritain*. P. 67.

Musée des Hospices

Roger de le Pasture dit **van der Weyden** (suite de). *Déposition de Croix*. P. 15.

Hugo van der Goes (d'après). *Déposition de Croix*. P. 19.

Dieric Bouts (d'après). *Madeleine auprès du Christ*. P. 18.

Jean Prévost. *Christ portant sa Croix* et *Portrait d'un Frère Mineur*. P. 46.

Maniériste des anciens Pays-Bas. *Le Bon Samaritain* (vers 1525). P. 47. Pl. 66.

Jacques van Oost (le Vieux). *Vierge allaitant*. P. 60.

id. *Chrétien méditant* (1647). P. 62.

Jacques van Oost (le Vieux) et **Jacques van Oost II.** *Triptyque avec Piétà au centre*. (1665). P. 62.

Louis de Deyster. *Résurrection de Lazare*. P. 64.

Jos.-Benoît Suvée. *Christ mort*. P. 70.

Archives

Hubert Goltzius (faussement attribué à). *Portrait supposé du frère Corneille Adriaanssens*. P. 59.

TABLE DES PLANCHES

19. — Hans Memlinc.
Le Mariage mystique de sainte Catherine,
(partie centrale, 1475?-1479).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

20. — Hans Memlinc.
Saint-Jean l'Evangéliste à l'île de Pathmos.
La Décollation de saint Jean-Baptiste.
(Intérieur des volets du Mariage mystique
de sainte Catherine) (1475 ?-1479).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

21. — Hans Memlinc.
Les frères Antoine Seghers
et Jacob de Kueninc.
Les sœurs Agnès de Casembrood
et Clara van Hulsen.
(Extérieur des volets du Mariage mystique
de sainte Catherine).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

22. — Hans Memlinc.
Adoration des Mages (1479).
Retable de Jean Floreins (partie centrale).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

23. — Hans Memlinc.
Nativité. — Présentation au Temple.
Retable de Jean Floreins,
(intérieur des volets).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

24. — Hans Memlinc.
Saint Jean-Baptiste. — Sainte-Véronique.
Retable de Jean Floreins
(extérieur des volets).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

25. — Hans Memlinc.
Piétà
Retable d'Adrien Reyns, 1480,
(partie centrale).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

26. — Hans Memlinc.
Adrien Reyns et son patron. — Sainte Barbe.
Retable d'Adrien Reyns, 1480,
(intérieur des volets).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

27. — Hans Memlinc.
Sainte Wilgeforte. — Sainte Marie d'Egypte.
Retable d'Adrien Reyns, 1480,
(extérieur des volets).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

28. — Hans Memlinc.
La pseudo-sibylle Sambeth.
Portrait de Maria Moreel (?) 1480.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

29. — Hans Memlinc.
Retable de Guillaume Moreel,
achevé en 1484.
Partie centrale : saint Christophe portant
l'Enfant Jésus entre saint Maur et saint Gilles.
(Musée Communal).

30. — Hans Memlinc.
Guillaume Moreel et ses cinq fils, présentés
par Guillaume de Maleval.
Barbara de Vlaenderberghe et ses onze filles,
présentées par sainte Barbe.
Retable de Guillaume Moreel,
achevé en 1484 (intérieur des volets).
(Musée Communal).

31. — Hans Memlinc.
Portrait de Martin de Nieuwenhove (1487).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

32. — Hans Memlinc.
Madone formant diptyque avec le portrait
de Martin de Nieuwenhove. (1487).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

33. — Hans Memlinc.
La châsse de sainte Ursule.
Achevée en 1488. (Ensemble).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

34. — Hans Memlinc.
La châsse de sainte Ursule.
Achevée en 1488. (Ensemble).
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

35. — Hans Memlinc.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Madone protégeant Jossine van Dudzeele
et Anne de Moortele, sœurs de l'Hôpital.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

36. — Hans Memlinc.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Sainte Ursule protégeant ses compagnes.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

37. — Hans Memlinc.
Châsse de sainte Ursule. (Détail).
Ursule débarque à Cologne
avec ses compagnes.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

38. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
L'arrivée du pèlerinage
de sainte Ursule à Bâle.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

39. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Arrivée du pèlerinage
de sainte Ursule à Rome.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

40. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Retour du pèlerinage de sainte Ursule à Bâle.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

41. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Retour du pélerinage de sainte Ursule
à Cologne.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

42. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Martyre de sainte Ursule.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

43. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détails).
Le Couronnement de la Vierge.
Ursule et ses compagnes.
Médaillons du toit.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

44. — HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détails).
Les Anges musiciens. Médaillons du toit.
(Musée de l'Hôpital Saint-Jean).

45. — GÉRARD DAVID.
Arrestation de Sisamnès, juge prévaricateur.
Tableau de justice (1498).
(Musée Communal).

46. — GÉRARD DAVID.
Supplice du juge prévaricateur.
Tableau de justice (1498).
(Musée Communal).

47. — GÉRARD DAVID.
Baptême du Christ.
Retable de Jean des Trompes
(partie centrale, 1502).
(Musée Communal).

48. — GÉRARD DAVID.
Retable de Jean des Trompes
(intérieur des volets).
Le donateur et sa première femme
Élisabeth van der Meersch.
(Musée Communal).

49. — GÉRARD DAVID.
Retable de Jean des Trompes
(extérieur des volets, 1507).
Madone et seconde femme du donateur,
Madeleine Cordier.
(Musée Communal).

50. — GÉRARD DAVID.
La Transfiguration.
(Eglise Notre-Dame).

51. — GÉRARD DAVID (atelier de ?)
Prédication de saint Jean-Baptiste
et Baptême du Christ (miniatures).
(Musée Communal).

52. — ALBERT CORNÉLIS.
Le Couronnement de la Vierge.
(Eglise Saint-Jacques).

53. — ADRIEN YSENBRANT.
Notre-Dame des Sept Douleurs.
Retable de Jooris van de Velde.
(Partie centrale).
(Eglise Notre-Dame).

54. — GÉRARD DAVID (suite de).
Scènes de la Vie du prophète Elie
et de la veuve de Sarepta.
(Volets de retable. — Vers 1525).
(Musée Communal).

55. — GÉRARD DAVID (suite de).
Nativité. Adoration des Mages.
(Volets de Retable. — Vers 1525).
(Musée Communal).

56. — LE MAÎTRE DU SAINT-SANG (?)
Deipara Virgo.
(Eglise Saint-Jacques).

57. — LE MAÎTRE DU SAINT-SANG.
La Descente de Croix.
(Musée de la Confrérie du Saint-Sang).

58. — JEAN VAN EECKELE (?)
Mater Dolorosa.
(Musée de Saint-Sauveur).

59. — JEAN PRÉVOST.
Le Jugement dernier. (1525).
(Musée Communal).

60. — JEAN PRÉVOST.
Le Vieillard et la Mort.
(Musée Communal).

61. — JEAN PRÉVOST (?)
Donateur avec saint Jean l'Aumônier.
Donatrice avec sainte Godelieve.
(Musée Communal).

62. — BERNARD VAN ORLEY
ET MARC GHERAERDT.
Calvaire.
Retable de Brou. (Partie centrale).
(Eglise Notre-Dame).

63. — BERNARD VAN ORLEY
ET MARC GHERAERDT.
Descente aux Limbes. Déposition de Croix.
Couronnement d'épines. Portement de Croix.
Retable de Brou. (Volets).
(Eglise Notre-Dame).

64. — JÉRÔME BOSCH (imitateur de)
Paradis. Purgatoire. Enfer.
(Musée Communal).

65. — MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Portement de Croix. Calvaire. Résurrection.
Retable de la Crucifixion (vers 1525).
(Musée de la Confrérie du Saint-Sang).

66. — MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Le Bon Samaritain (vers 1525).
(Musée des Hospices).

67. — MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Saint Antoine.
(Musée Communal).

68. — MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Scènes de la vie de Saint Roch (vers 1525).
(Musée Communal).

69. — MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Adoration des Mages.
(Musée Communal).

70. — LANCELOT BLONDEEL.
Histoire des saints Cosme et Damien (1523).
(Eglise Saint-Jacques).

71. — LANCELOT BLONDEEL.
La Vierge entre saint Luc et saint Eloi (1545).
(Musée de Saint-Sauveur).

72. — ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS.
La Naissance de la Vierge.
Début du XVIe siècle.
(Musée Communal).

73. — LANCELOT BLONDEEL.
La Pêche miraculeuse.
Le miracle de l'Hémorroïsse (1525).
(Musée Communal).

74. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portrait de Jean Fernaguut (1551).
Portrait d'Adrienne de Buuck,
femme de Jean Fernaguut (1551).
(Musée Communal).

75. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Le Jugement dernier (1551).
(Musée Communal).

76. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Notre-Dame des Sept Douleurs (1556).
(Eglise Saint-Jacques).

77. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portrait de Josse van Belle.
Portrait de Catherine Ylaert.
(N.-D. des Sept Douleurs, volets).
(Eglise Saint-Jacques).

78. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Les membres de la Noble Confrérie
du Saint-Sang (1556).
(Musée de la Confrérie du Saint-Sang).

79. — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
La Cène (1562).
(Eglise Notre-Dame).

80 — PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portement de Croix. Déposition de Croix.
Résurrection.
Retable en grisaille (1570).
(Musée Communal).

81 — ADRIEN KEY (?).
Portrait d'un docteur.
(Musée Communal).

82. — PIERRE CLAEISSINS II.
Résurrection (1585).
(Cathédrale de Saint-Sauveur.)

83. — PIERRE CLAEISSINS II.
La Convention de Tournai (1584).
(Musée Communal).

84. — Antoine Claeissins.
Mars entouré des Beaux-Arts,
foulant aux pieds l'ignorance (1606).
(Musée Communal).

85. — Antoine Claeissins.
La Vierge adorée par saint Bernard.
(Cathédrale de Saint-Sauveur).

86. — Antoine Claeissins.
Triptyque de l'évêque
Charles-Philippe de Rodoan (1609).
(Musée de Saint-Sauveur).

87. — Pierre, Antoine ou Gilles Claeissins.
Portrait de Robert Holman (1571).
36e abbé de l'abbaye de N.-D. des Dunes.
(Séminaire diocésain).

88. — Jacques van den Coornhuuse.
Le Jugement dernier (1578).
(Musée Communal).

89. — Jean van der Straete dit Stradano
(attribué à).
Naissance de la Vierge.
Présentation de la Vierge au Temple.
Mariage de la Vierge.
(Cathédrale de Saint-Sauveur).

90. — Michel-Ange Amerighi
dit Le Caravage
(imitateur flamand ou hollandais de).
Les Disciples d'Emmaüs.
(Eglise Notre-Dame).

91. — Jacques van Oost, le vieux.
Saint Augustin lavant les pieds du Christ
habillé en pèlerin.
(Musée Communal).

92. — Jacques van Oost, le vieux.
Saint Antoine ressuscitant un mort.
(Musée Communal).

93. — Jacques van Oost, le vieux.
Jean-Philippe van Bonen,
chef-homme des arbalétriers de saint Georges.
(Musée Communal).

94. — Jacques van Oost, le vieux.
Léonard van de Kerckhove, chef-homme
des arbalétriers de saint Georges (1659).
(Musée Communal).

95. — Jacques van Oost, le vieux.
Une famille brugeoise.
(Léonard van de Kerckhove (?)
entouré des siens).
(Musée Communal).

96. — Jean-Antoine Garemyn.
Portrait du R. P. Rapsaet.
(Musée Communal).


AL WAT
DE BOSC
PLANT
GEDIJE
VOOR
HET



ART BRUGEOIS. — MILIEU DU XIVe SIÈCLE.
Portrait supposé de saint Louis. (Fresque).
Eglise Notre-Dame.



ART BRUGEOIS. — VERS 1400.
Le Calvaire. — Retable de la Corporation des Tanneurs.
Musée de Saint-Sauveur.



HUBERT VAN EYCK (successeur de).
Le Christ entre la Vierge et un Donateur.
Musée de Saint-Sauveur.



JEAN VAN EYCK.
La Madone du chanoine Georges van der Pale (1436).
Musée Communal.



JEAN VAN EYCK.
Portrait de Marguerite van Eyck, femme du peintre (1439).
Musée Communal.



ROGER VAN DER WEYDEN (successeur de).

Portrait de Philippe le Bon.

Musée Communal.



ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS VERS 1500.
Portement de Croix, Crucifiement, Déposition de Croix.
Musée de Saint-Sauveur.



DIERIC BOUTS.
Martyre de saint Hippolyte.
Musée de Saint-Sauveur.





HUGO VAN DER GOES. DIERIC BOUTS.

Volets du Martyre de saint Hippolyte.

Les donateurs Hippolyte Berthoz et sa femme Élisabeth (van Keverwyck?)

L'Empereur Dèce engage saint Hippolyte à renier sa foi.

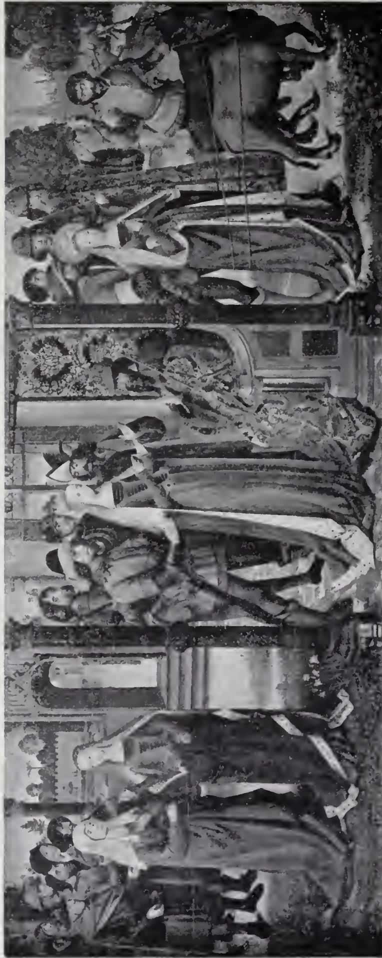
Musée de Saint-Sauveur.



MONOGRAMMISTE I. M.
Imitateur (brugeois ?) de Dieric Bouts.
Triptyque de la *Cène*.
Séminaire diocésain.



HUGO VAN DER GOES.
La Mort de la Vierge.
Musée Communal.



LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE LUCIE.
La Légende de sainte Lucie (1480).
Eglise Saint-Jacques.



MAITRE (GANTOIS?) DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.
Scènes de Légende.
Musée de la Confrérie du Saint-Sang.



ÉCOLE BRUGEOISE VERS 1480.
Le Christ et la Samaritaine (fresque).
Eglise Notre-Dame.



LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE: VERS 1470

La Légende de sainte Ursule.

1° Agrippinus adresse un message à Théonote, père de sainte Ursule ;
2° Florentina, fille d'Agrippinus, s'embarque pour le pays des Cumériens;
3° Arrivée de sainte Ursule à Tiel; 4° Arrivée de sainte Ursule à Cologne.

Couvent des Sœurs Noires.



LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE : VERS 1470.
La Légende de sainte Ursule.
5° Départ de Bâle ; 6° sainte Ursule quitte Rome ; 7° Retour à Cologne et Martyre ; 8° Vénération des reliques des onze mille Vierges.
Couvent des Sœurs Noires.



LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE ; VERS 1470.

Revers de la légende de sainte Ursule.

Les Quatre Docteurs latins. Les Quatre Évangélistes.

Couvent des Sœurs Noires.



MAITRE BRUGEOIS VERS 1470.
La Synagogue. — L'Eglise (volets de retable).
Couvent des Sœurs Noires.



HANS MEMLINC.
Le Mariage mystique de sainte Catherine, (partie centrale, 1475?-1479).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

La Décollation de saint Jean-Baptiste. Saint-Jean l'Evangéliste à l'île de Pathmos.

(Intérieur des volets du Mariage mystique de sainte Catherine) (1475 ?-1479).

Musée de l'Hôpital de Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

Les frères Antoine Seghers et Jacob de Kueninc. Les sœurs Agnès de Casembrood et Clara van Hulsen.

(Extérieur des volets du Mariage mystique de sainte Catherine).

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
Adoration des Mages (1479).
Retable de Jean Floreins (partie centrale).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

Nativité. Présentation au Temple.

Retable de Jean Floreins, (intérieur des volets).

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

Saint Jean-Baptiste. Sainte-Véronique.

Retable de Jean Floreins (extérieur des volets).

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
Pietà
Retable d'Adrien Reyns, 1480, (partie centrale).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

Adrien Reyns et son patron. Sainte Barbe.

Retable d'Adrien Reyns, 1480 (intérieur des volets)

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.





HANS MEMLINC.

Sainte Wilgeforte. Sainte Marie d'Egypte.

Retable d'Adrien Reyns, 1480 (extérieur des volets).

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La pseudo-sibylle Sambeth. Portrait de Maria Moreel (?) 1480.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
Retable de Guillaume Moreel, achevé en 1484.
Partie centrale : saint Christophe portant l'Enfant Jésus entre saint Maur et saint Gilles.
Musée Communal.





HANS MEMLINC.

Guillaume Moreel et ses cinq fils, présentés par Guillaume de Maleval.

Barbara de Vlaenderberghe et ses onze filles, présentées par sainte Barbe.

Retable de Guillaume Moreel, achevée en 1484 (intérieur des volets).

Musée Communal.



HANS MEMLINC.
Portrait de Martin de Nieuwenhove (1487).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
Madone formant diptyque avec le portrait de Martin de Nieuwenhove. (1487).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. Achevée en 1488. (Ensemble).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. Achevée en 1488. (Ensemble).
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Madone protégeant Jossine van Dudzeele et Anne de Moortele, sœurs de l'Hôpital.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Sainte Ursule protégeant ses compagnes.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Ursule débarque à Cologne avec ses compagnes.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
L'arrivée du pèlerinage de sainte Ursule à Bâle.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Arrivée du pèlerinage de sainte Ursule à Rome.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Retour du pèlerinage de sainte Ursule à Bâle.
Musée de l'Hôpita' Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
Châsse de sainte Ursule. (Détail).
Retour du pèlerinage de sainte Ursule à Cologne.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détail).
Martyre de sainte Ursule.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.




HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détails).

Le Couronnement de la Vierge. — Ursule et ses compagnes.

Médaillons du toit.

Musée de l'Hôpital Saint-Jean.






HANS MEMLINC.
La châsse de sainte Ursule. (Détails).
Les Anges musiciens. Médaillons du toit.
Musée de l'Hôpital Saint-Jean.



GÉRARD DAVID.
Arrestation de Sisamnès, juge prévaricateur. Tableau de justice (1498).
Musée Communal.



GERARD DAVID.
Supplice du juge prévaricateur. Tableau de justice (1498).
Musée Communal.



GÉRARD DAVID.
Baptême du Christ.
Retable de Jean des Trompes, (partie centrale 1502.)
Musée Communal.



GÉRARD DAVID.
Retable de Jean des Trompes (intérieur des volets).
Le donateur et sa première femme Élisabeth van der Meersch.
Musée Communal.



GÉRARD DAVID.
Retable de Jean des Trompes (extérieur des volets, 1507).
Madone et seconde femme du donateur, Madeleine Cordier.
Musée Communal.



GÉRARD DAVID.
La Transfiguration.
Église Notre-Dame.





GÉRARD DAVID (atelier de ?)
Prédication de saint Jean-Baptiste et Baptême du Christ (miniatures).
Musée Communal.



ALBERT CORNÉLIS.
Le Couronnement de la Vierge.
Eglise Saint-Jacques.



ADRIEN YSENBRANT.
Notre-Dame des Sept Douleurs.
Retable de Jooris van de Velde. (Partie centrale).
Eglise Notre-Dame.





GÉRARD DAVID (suite de).
Scènes de la Vie du prophète Elie et de la veuve de Sarepta.
(Volets de Retable. Vers 1525.)
Musée Communal.





GÉRARD DAVID (suite de).
Nativité. Adoration des Mages.
Volets de Retable. (Vers 1525).
Musée Communal.



LE MAITRE DU SAINT-SANG (?)

Deipara Virgo.

Eglise Saint-Jacques.



LE MAITRE DU SAINT-SANG.
La Descente de Croix.
Musée de la Confrérie du Saint-Sang.



JEAN VAN EECKELE (?)
Mater Dolorosa.
Musée de Saint-Sauveur.



JEAN PRÉVOST.
Le Jugement dernier. (1525).
Musée Communal.



JEAN PRÉVOST.
Le Vieillard et la Mort.
Musée Communal.





JEAN PRÉVOST (?).
Donateur avec saint Jean l'Aumônier. Donatrice avec sainte Godelieve.
Musée Communal.



BERNARD VAN ORLEY ET MARC GHERAERDT.
Calvaire.
Retable de Brou. (Partie centrale).
Eglise Notre-Dame.



BERNARD VAN ORLEY ET MARC GHERAERDT.
Descente aux Limbes. Déposition de Croix. Couronnement d'épines. Portement de Croix.
Retable de Brou. (Volets).
Eglise Notre-Dame.







JÉRÔME BOSCH (imitateur de)
Paradis. Purgatoire. Enfer.
Musée Communal.







MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Portement de Croix. Calvaire. Résurrection.
Retable de la Crucifixion (vers 1525).
Musée de la Confrérie du Saint-Sang.



MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Le Bon Samaritain (vers 1525).
Musée des Hospices.



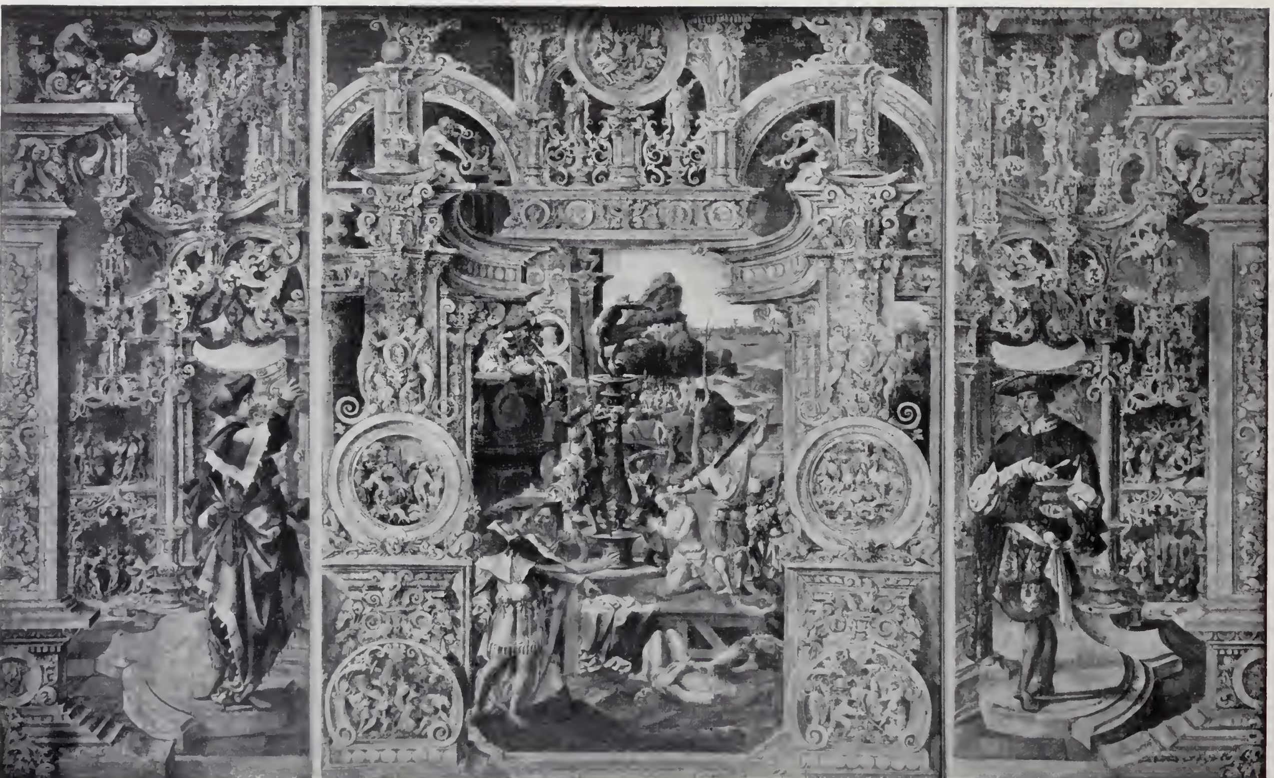
MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Saint Antoine.
Musée Communal.



MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Scènes de la vie de saint Roch (vers 1525).
Musée Communal.



MANIÉRISTE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Adoration des Mages.
Musée Communal.



LANCELOT BLONDEEL.
Histoire des saints Cosme et Damien (1523).
Eglise Saint-Jacques.



LANCELOT BLONDEEL.
La Vierge entre saint Luc et saint Eloi. (1545)
Musée de Saint-Sauveur.



ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS.
La Naissance de la Vierge. Début du XVIe siècle..
Musée Communal.



LANCELOT BLONDEEL (?)
La Pêche miraculeuse. Le miracle de l'Hémorroïsse. (1525)
Musée Communal.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portrait de Jean Fernaguut. (1551).
Musée Communal.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portrait d'Adrienne de Buuck, femme de Jean Fernaguut. (1551).
Musée Communal.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Le Jugement dernier (1551.)
Musée Communal.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Notre-Dame des Sept Douleurs (1556).
Eglise Saint-Jacques.





PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.

Portrait de Josse van Belle. Portrait de Catherine Ylaert.

(N.-D. des Sept Douleurs, volets).

Eglise Saint-Jacques.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Les membres de la Noble Confrérie du Saint-Sang. (1556).
Musée de la Confrérie du Saint-Sang.



PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.

La Cène (1562).

Eglise Notre-Dame.







PIERRE POURBUS, L'ANCIEN.
Portement de Croix, Déposition de Croix, Résurrection.
Retable en grisaille (1570).
Musée Communal.



ADRIEN KEY (?)
Portrait d'un docteur
Musée Communal.



PIERRE CLAEISSINS II.
Résurrection (1585).
Cathédrale de Saint-Sauveur.



PIERRE CLAEISSINS II.
La Convention de Tournai (1584).
Musée Communal.



ANTOINE CLAEISSINS.
Mars entouré des Beaux-Arts, foulant aux pieds l'Ignorance (1605).
Musée Communal.



ANTOINE CLAEISSINS.
La Vierge adorée par saint Bernard.
Cathédrale de Saint-Sauveur.







ANTOINE CLAEISSINS.
Triptyque de l'évêque Charles-Philippe de Rodoan (1609).
Musée de Saint-Sauveur.



PIERRE, ANTOINE ou GILLES CLAEISSINS.
Portrait de Robert Holman, (57).
36e abbé de l'abbaye de N.-D. des Dunes
Séminaire diocésain.



JACQUES VAN-DEN COORNHUUSE.
Le Jugement dernier (1578).
Musée Communal.

JEAN VAN DER STRAETE dit STRADANO (attribué à).
Naissance de la Vierge. Présentation de la Vierge au Temple.
Mariage de la Vierge.
Cathédrale de Saint-Sauveur.



MICHEL-ANGE AMERIGHI dit LE CARAVAGE
(imitateur flamand ou hollandais de).
Les Disciples d'Emmaüs.
Eglise Notre-Dame.



JACQUES VAN OOST, LE VIEUX.
Saint Augustin lavant les pieds du Christ habillé en pèlerin.
Musée Communal.



JACQUES VAN OOST, LE VIEUX.
Saint Antoine ressuscitant un mort.
Musée Communal.



JACQUES VAN OOST, LE VIEUX.
Jean-Philippe van Bonen, chef-homme des arbalétriers de saint Georges.
Musée Communal.



JACQUES VAN OOST, LE VIEUX.
Léonard van de Kerckhove, chef-homme des arbalétriers de saint Georges. (1659).
Musée Communal.



JACQUES VAN OOST, LE VIEUX.

Une famille brugeoise. (Léonard van de Kerckhove (?) entouré des siens).

Musée Communal.



JEAN-ANTOINE GAREMYN.
Portrait du R. P. Rapsaet.
Musée Communal.

ANVERS — IMPRIMERIE J.-E. BUSCHMANN


3 3125 00325 7595